

Karl Friedrich von Mumohr,
sein Leben und seine Schriften.

Von

Heinrich Wilhelm Schulz.

Mit einem Nachwort über die physische Constitution
und Schädelbildung sowie über die letzte Krankheit
Mumohr's

von

C. G. Carus.

Leipzig:

J. A. Brodhans.

1844.



Bei der täglich sich steigenden Theilnahme an den Kunstdenkmälern des Mittelalters scheint es an der Zeit, das Leben und die Schriften eines Mannes näher zu besprechen, der, durch Geburt und Erziehung wissenschaftlichen Bestrebungen fremd, vom lebendigen Wohlgefallen an den Kunstwerken aller Zeiten zu ihrem tiefern Studium übergehend, zuerst geistreiche und praktische Kennerenschaft mit gründlicher Forschung urkundlicher Quellen der italienischen Kunstgeschichte verband, neben der Kunst die mannichfaltigsten Staats- und Lebensverhältnisse mit scharfem Beobachtungsgeiste durchdrang, und sich aus den Anschauungen der Kunst und des Lebens eine in unsern Tagen seltene Behaglichkeit und Lebenskunst zu erzeugen wußte.

Durch die Gunst der Verhältnisse und die Vorzüge des Geistes in mannichfaltige Beziehungen zu den bedeutendsten Männern seiner Zeit gebracht, beschäftigte Hrn. von Rumohr öfters der Gedanke, Erinnerungen aus seinem Leben niederzuschreiben, und als ich ihn nach einer Trennung von zwölf Jahren, während welcher Zeit die früher flüchtige Bekanntschaft durch wissenschaftlichen Briefwechsel befestigt wurde, von körperlichen Leiden gebeugt in Dresden wieder sah, wünschte er mir einzelne Züge für eine spätere Bearbeitung seiner Lebensgeschichte dictiren zu können; aber seinen Vorsatz vereitelte bald das Hinschwinden der Geisteskräfte, dem rasch der Tod nachfolgte.

Zwei Aufsätze sind nach Rumohr's Tode über sein Leben und Wirken in öffentlichen Blättern erschienen

und von mir benutzt worden. Der erste im „Altonaer Merkur“ (1843, Nr. 196) scheint von einer Rumohr sehr nahestehenden Person herzurühren und liefert manche treffende Züge zu seiner Charakteristik, ohne auf Rumohr's literarisches Wirken näher einzugehen. Dieses Letztere ist auch in dem zweiten in der „Allgemeinen Zeitung“ (1843, Nr. 308 — 310) enthaltenen Aufsatz nur durch eine mangelhafte Aufzählung der Schriften angedeutet. Die hier mitgetheilten Thatfachen aus Rumohr's frühern Leben sind theils aus dem dritten Band des „Conversations - Lexikon der neuesten Zeit und Literatur“, theils aus Rumohr's „Drei Reisen nach Italien“ entlehnt; aber über Rumohr's letzte Lebensjahre und insbesondere seinen Aufenthalt in Lubek scheint der Verf. durch nähere Beziehung zu dem Verstorbenen genauere Kunde zu besitzen.

Derrol ich hoffen und wünschen muß, daß Andere aus dem reichen literarischen Nachlasse eine genauere Entwicklung des eigenthümlichen Bildungsganges, ein reicheres Gemälde der interessanten und bewegten Lebensverhältnisse und eine vollständigere Würdigung seiner Verdienste aufstellen mögen, so wollte ich doch durch die folgende Skizze dem Wunsche des Verstorbenen und der Anforderung der Zeit entsprechen.

Karl Friedrich Ludwig Jellir von Rumohr gehörte einem Geschlechte an, welches, schon in den Urkunden des 13. und 14. Jahrhunderts abwechselnd Ruger, Rugmore, Rugmare (d. i. raubtes Moor oder Moos) benannt, seit alten Zeiten in den Herzogthümern Schlesien und Schleswig mit Gütern angelesen war. Der Familienname ist zugleich die Benennung einer früher während 300 Jahren vom Kleinen Nordischolm, jetzt aber vom König von Dänemark besessenen Festschaft an der Grenze der größten holsteinischen Häden.

Er war der jüngere Sohn des Landrathes Henning von Rumohr auf Trenthorst (das Stammgut der Fa-

milie), aus dessen zweiter Ehe mit dem Fräulein Wilhelmine Karoline von Jersen, Tochter des im Siebenjährigen Kriege ehrenvoll gebliebenen hanoverschen Obersten Freiberrn von Jersen.

Der Vater war nach der Schilderung des Sohne und Anderer ein Mann von gesundem, praktisch durchgebildetem Verstand und kräftigem leidenschaftlichen Charakter, die Mutter soll dagegen die liebenswürdigsten Eigenschaften des Geistes und Herzens mit ausnehmender Schönheit vereinigt haben.

Karl Friedrich wurde am 6. Jan. 1785 auf dem von seinen Ältern angekauften Gute Reinhardtsgrün am Fuße des sächsisch-böhmischen Gebirgs in der Nähe derselben Stadt Dresden geboren, wo er jetzt nach vielfachem Wechsel seines Wohnorts am 25. Juli des verfloßenen Jahres die Ruhesätte fand. Bald nach seiner Geburt wendeten sich jedoch die Ältern nach ihrem frühern Aufenthaltsorte Lübeck zurück, um von hieraus ihre sämmtlich in der Umgegend gelegenen Güter zu verwalten.

Obwol das älterliche Haus der feinen in ihm herrschenden Sitte wegen rühmlichst bekannt war, so stimmte doch die Erziehung des talentvollen Knaben nach Nummerts eigener Erzählung mit der überein, welche damals die meisten Familien des deutschen Landadels ihren Kindern zu geben pflegten. Der frühern ritterlichen Erziehung war der physische Nerv und die poetische Weihe entschwunden, und während sich die höhern Stände der romanischen Völker der Spizen der Literatur zu bemächtigen suchten, hatten französische Bildung und Hofsitte ähnliche Bestrebungen in Deutschland gelähmt. Der Stand der Gelehrten war dagegen bei wissenschaftlicher Tüchtigkeit der freien Weltbildung fremd geblieben und die schüchternsten und ärmlichsten von ihnen, die Candidaten der Theologie, denen man in der Regel die Erziehung der adeligen Jugend anvertraute, fanden sich, wenn erst die Jugendpoesie der Universitätszeit verstraucht

war, mit ihrem respectvollen ungelentigen Wesen bald im Nachtheil gegen die Gewandtheit und das freie Selbstbewußtsein der Zöglinge. So war auch der geistvolle Rumohr bei dem mechanischen Unterricht, den ihm seine Hauslehrer ertheilten, fortwährend zerstreut, und der schlechteste von diesen, der, vom Ektengeiste der Alumnen angesteckt, durch absichtliche Vernachlässigung seines Zöglings zur geistigen Erödung der adeligen Jugend mitwirken wollte, ließ ihn ein halbes Jahr lang dasselbe Capitel im Cornelius Nepos lesen. Von den Lehrern oft stundenlang in der größtentheils aus französischen Büchern zusammengelegten Bibliothek des Vaters eingeschlossen, gewohnte sich der wißbegierige Anake früh an Selbststudium. Noch nicht achtjährig soll er sich, im Lesen eines Buchs vertieft, von dem väterlichen Gute Bliedersdorf bis in die Nähe des zwei Meilen davon gelegenen Lübeck verirrt haben, zur großen Bekümmerniß der besorgten Mutter. Ebenso wird erzählt, daß er, im dreizehnten Lebensjahre zur Reise gerüftet, einer seiner Schwestern begegnete und von ihr befragt, erklärte: daß er unzufriedigt von dem ertheilten Unterricht das väterliche Haus zu verlassen gesonnen sei. Dies bewog die Ältern, den aufstrebenden Anaben dem Abte Behlendorf in Holzminden im Braunschweigischen zur weitem Fortbildung zu übergeben. Auch von dieser Schule mußte Rumohr wenig Rühmliches zu erzählen, aber in der reizenden Umgebung des Städtchens gewohnte er sich früh, das Malerische in den Naturbildungen aufzusuchen, für deren mannichfaltige Erscheinungen er später eine so seltene Scharfe des Blicks besaß. Ebenso war die ihm im funfzehnten Jahre gebohrne Ansicht der Gemäldesammlung des Grafen von Bredow zu Zedert für seine frätere Lebensrichtung entscheidend. Wenn wir Rumohr selbst hören, so leitete ihn schon damals das unbesangene lebendige Gefühl für das Vortrefliche nicht minder glücklich als später sein durch reiche An-

schauungen gebildetes Urtheil. Er sagt in den „Drei Reisen nach Italien“ (S. 6):

Wie Lust erinnere ich mich der Unabhängigkeit des Gefühls und Urtheils, mit welcher ich, 15 Jahre alt, in Tübingen zum ersten Male eine größere Zahl guter und vorzüglich schöner Gemälde durchsah. Ohne Zögern entschied ich mich für die festbaren Kunstwerke dieser Sammlung, studirte ich eifrig den kleinen Correggio, eine Madonna, verwarf ich etwas höhnißlich den sogenannten Rafael und bezweifelte den Glaube Perrain. Zwar kannte ich diese Meister historisch ganz und gar nicht; doch hatte ich von ihrem Werthe nur eine gewisse, freilich nur unbestimmte Vorstellung gebildet und entnahm schon aus dem Correggio, daß jener Rafael ein ungleich neueres Bild sein müsse.

Wenig später sah Rumohr die damals sehr geschmackvoll aufgestellte Gemäldesammlung zu Salzdahlum und das berühmte Mantuanische Gefäß im Museum zu Braunschweig, das, obwohl nicht den besten Zeiten des griechischen Alterthums angehörig, doch Rumohr durch die den meisten antiken Kunstwerken eigenthümliche, sichere und gleichmäßige Behandlung des Materials imponirte.

Später bezog Rumohr die Universität Göttingen, zwar mit keiner gebiegenen classischen Vorbildung ausgestattet, aber vom lebendigen Drange erfüllt, seine vielen noch unklaren Anregungen und Bestrebungen zu größern Anschauungen zu erweitern und zu bestimmten Begriffen durchzubilden.

Hier nahm Rumohr bei dem alten Domenico Fiorillo Unterricht im Zeichnen und entwickelte bald sein glückliches Talent, dem er später, besonders im Zeichnen von Landschaften und Köpfen, eine eigenthümliche Ausbildung zu geben wußte. Fiorillo lehrte als Zeichenlehrer und Professor in eine kleine Universitätsstadt genannt an den Erinnerungen seiner Jugend, wo er abwechselnd in Rom und Bologna lebend als Schüler und Anhänger des talentvollen Battoni gegen die eklektische Strenge des diesem in der Theorie überlegenen Rafael Mengs Partei nahm. Als Künstler mittelmäßig und in der Auffassung historischer Aufgaben schlüpfzig ohne

Energie der Sinnlichkeit, wußte er doch durch seine anschauliche Lebendigkeit im Erzählen und seine umfassenden Kenntnisse, die er sich als tüchtiger und emsiger kunsthistorischer Compiler erworben, Rumohr's Sehnsucht nach Italien und seine Liebe zum Studium der Kunstgeschichte vielfach anzuregen. Gleichzeitig verschaffte Rumohr die reiche Kupferstichsammlung, welche Kiepenhausen der Vater besaß, Gelegenheit, sich eine genauere Kenntniß dieses wichtigen Theils der neuen Kunstgeschichte zu erwerben, und blattweis sammelnd legte er die erste Grundlage zu seinem spätern Reichthum an Handzeichnungen, Kurzerfassen und Radirungen.

Die Sehnsucht nach reichern Kunstanschauungen trieb Rumohr zunächst von Göttingen nach Kassel, wo damals noch jene nicht eben zahlreiche, aber durch vorzügliche Meisterwerke hochberühmte Sammlung vereinigt war, deren bester Theil durch die spätern Kriegereignisse zuerst nach Paris und später nach Petersburg gelangte.

Die herrliche, später fast verschollene Carita des Leonardo, die kurz vorher Goethe zur lebhaftesten Bewunderung hinriß, trat ihm hier mit höherer Weihe entgegen, und gewiß ist Verrochio's von alterthümlicher Einfachheit zu idealischer Schönheit und feienvoller Feinheit der Bestimmung fortschreitender Schüler mit dem unnachahmlichen Liebreiz, der seine seltenen Bilder durchdringt, vorzugsweise geeignet, jugendliche Gemüther für das Vortreffliche der italienischen Malerei zu gewinnen. Ebenso berauberten ihn die Anmuth und Gracie, welche Claude über die reiche Welt seiner lichtdurchglühten Landschaften verbreitete, und Paul Potter's ergreifende Wahrheit und sinnvolle Auffassung des Thierlebens. Fremder blieb ihm dagegen das Wesen des Rembrandt, dessen praktische Tüchtigkeit in Technik und Auffassung zu würdigen ebenso der männlichen Reife anheimfällt wie das Verständniß der derben schöpferischen Thatkraft des Volks und Zeitalters, dem er angehört.

Diese Eindrücke überbot aber bald das mit genialer Leichtigkeit hingezauberte geistreichste Werk der neuern Malerei, die *Madonna di San-Sisto* von Rafael in Dresden, wo Rumohr von den Kunstschätzen gefesselt später sechs Monate verweilte. Gern hätte er in jener Zeit die ganze übrige Galerie für das eine Bild hingegeben, zu dem er oft später mit mehr Kenntniß und feinerem Combinationsgeist, nie aber mit gleicher Frische und Poesie der Anschauung zurückkehrte. Für Correggio's Schwelgerei mit sinnlicher Liebllichkeit gewann er erst dann den richtigen Standpunkt, als er die Gesamtheit der Werke dieser spätgriechischen Natur und ihren Platz in dem Entwicklungsgange der Kunstgeschichte überschauen konnte. Aber Rumohr's gesunder Sinn bewährte sich auch in Dresden durch die frühe Bewunderung und Anerkennung des reichen Veronesers Paolo, der sich außer Venedig nirgend mit dem epischen Reichthum seiner Erfindung, mit der ritterlichen Eleganz der feinsten venetianischen Sitte und der vollen Pracht und Harmonie seiner Farben darstellte wie in Dresden.

Während seines Studiums dieser altitalienischen Meister trat Rumohr in derselben Stadt zur katholischen Religion über, wo sich früher Winkelmann, von heißer Sehnsucht gedrängt, das schicksalsreiche Land der Thaten und der Künste zu betreten, entschloß, dem Glaubensbekenntnisse seiner Väter zu entsagen.

Ob Rumohr von ähnlichen Anregungen bestimmt ward wie gleichzeitig mehrere deutsche Künstler in Rom, welche die Bewunderung der Schöpfungen des katholischen Mittelalters dem Glauben zuführte, der sie hervorrief, ist mir nicht bekannt, da Rumohr später jede Mittheilung über diesen Schritt sorgfältig vermied. Von Dresden wendete sich Rumohr nach Heidelberg, wo er seine Studienjahre beendigte. Durch den im J. 1804 erfolgten Tod seines Vaters in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gesetzt, schwankte er eine Zeit lang, ob

er in fremden Staatsdienst treten oder seiner Neigung folgend eine Kunstreise nach Italien unternehmen sollte. Bei der großen Sicherheit in Beurtheilung der Menschen und der Leichtigkeit, mit der er sich in verschiedenartigen Kreisen schnell zurechtzufinden wußte, hätte man gewiß in praktischen Lebensverhältnissen Außerordentliches von ihm erwarten dürfen, und eine frühe geregelte Thätigkeit konnte ihn vor jener unschlüssigen Weichheit und behaglichen Selbstsucht bewahren, die ihn in spätern Jahren zugleich bestimmte und verflümmte; aber gerade durch das jahrelange absichtslose Hingeben in die Eindrücke der Kunstwerke bildeten sich ihm reichere und mehr objectivte Ansichten von den mannichfaltigen Kunstströmungen als andern raschstrebenden Gelehrten, die gern den breiten, vielfarbigen und vielarmigen Strom der Kunstgeschichte in die dürrn Grenzen ihrer Geseze zwängen möchten.

Nachdem sich Rumohr für die italienische Reise entschieden hatte, verweilte er noch einige Zeit in München, wo ihn außer der hier in reicher Fülle entfalterten Welt der Flamländer und Dürer's männlichen Apostelgestalten, Rafael's heilige Familie aus seiner florentinischen Zeit fesselte, welche ihn auch in den folgenden Jahren noch mehrfach beschäftigte.

In Gesellschaft von zwei Malern, einem Bildner und einem Dichter, stieg Rumohr im Sommer 1804 zwanzigjährig über die tiroler Alpen nach Verona hinab. Diese schöngelegene Stadt mit ihren prächtvollen Denkmälern antiker und mittlärer Zeit, das traurige Mantua, aus dessen schwerer Sumpflust die glühende Phantasie des Giulio in heitere Welten entführt, das ernste Bologna und das Centrum der Kunstentwicklung des Mittelalters, das feingebildete Florenz, konnten Rumohr's Sehnsucht nach dem ewigen Rom nur kurze Zeit unterbrechen und erst hier schlug er auf längere Zeit seinen Wohnsitz auf. Unter ganz andern Verhältnissen als der

größte Kunstschriftsteller vor ihm, der deutsche Winckelmann, betrat er zum ersten Male diese Kunststätten. Diesem war zwischen kümmerlichen Lebensverhältnissen und Hemmungen aller Art die Fülle der griechischen Kunstwelt aus einem reichen Studium der gesammten Literatur des Alterthums wie eine glühende Morgenröthe heraufgestiegen, reich an herrlichen Gestalten und erhabenen Geheimnissen, zu denen er sich aus einer fremden seelenlosen Umgebung mit der Kraft der Poesie emvorschwang. So gestaltete sich ihm eine überschwängliche Ansicht von der Kunst selbst und ihrer Erhebung über die Natur, deren geistigere Erfassung dem Zeitalter fremd war, und wenn er die Massen nach großartigern Gesetzen ordnete, so hinderten ihn eben diese oft an der schärfern Beobachtung und Zergliederung des Einzelnen, für welches auch spätere Entdeckungen neue Standpunkte und Resultate boten.

Rumohr trat dagegen reich und wenig gelehrt, aber von einer frischen und lebendigen Beobachtung der einzelnen Gestaltungen zu größern Gesamtanschauungen fortschreitend, seine Reise an und fand in Italien selbst eine jugendlich frische anregende Umgebung.

Bei Winckelmann's Ankunft war jener künstlerische Aufschwung, der im Zeitalter Julius' II. und Leo's X. die zum Tageslichte wiederkehrenden Marmorbilder begrüßte, längst vertraut und zwischen den wie Luxusartikel in fürstlichen Palästen aufgespeicherten Schätzen hatte sich des Rafael Nengo kaltverständige eklektische Kunstansicht gebildet, die dem begeisterten Forscher manche Hallen der Kunst, wie z. B. die des frühern Mittelalters, verschließend entgegentrat.

Rumohr fand die Kunstgeburten der Winckelmann nachfolgenden Männer, die von den Götterbildern, welche der seiner Zeit voraneilende Dichter entschleierte, die hohle Form erfassen, ohne den inwohnenden Naturgeist zu ahnen, der sie hervorrief, wieder vom Schauplatz abge-

treten. Canova hatte, vom antiken Geiste angeregt, die weiche zierliche Natur der Venetianer anstatt der frühern Zerrbilder in die Kunst eingeführt und die Kirchen mit einigen würdigen Gott ergebenden Gestalten geschmückt, und schon schritt der kräftige Jäson des nordischen Genius siegreich zwischen des Venetianers schlank weichen oder mit impotenter Kraftäußerung gespreizten Heldenfiguren hindurch. Der Thorwaldsen befreundete und geistig verwandte geniale Carstens war als ein trauriges Opfer deutschen Elends und künstlerischen Unverstands im Jammer gestorben, aber Gottlieb Schick hatte sich nach Verbannung der colorirten und theatralisch angeordneten Statuen der Malerschule David's mit geringerem Reichthum der Erfindung als Carstens, aber mehr technischer Ausbildung, des idyllischen Reichs, der Mythologie und der christlichen Sagenwelt bemächtigt wie Jener des heroischen. Hackert's Hoffschranzen-Naturauffassung, die selbst noch einen Goethe besaubern konnte, hatte der frische Jäger Reinhard verdrängt und Joseph Koch entfaltete eine seit Poussin ungelante lineare Schönheit in der Zusammenstellung der Naturformen und brachte die Landschaft in ein bedeutungsvolleres Verhältniß zur Historienmalerei. Zur richtigen Würdigung der Kunstschöpfungen des Mittelalters, denen sich in mehreren Ländern fast gleichzeitig die Geister wieder zuwendeten, hatte in Italien nach vielen vereinzelt Bestrebungen der verdienstvolle Luigi Lanzi den Weg gebahnt, worauf ihm bald Künstler und Gelehrte verschiedener Nationen mit schärferm Urtheil und tieferm Verständniß folgten. Von den deutschen Künstlern befreundete sich Nummehr insbesondere mit Reinhard und Koch und noch im Alter sprach er mit dankbarer Erinnerung von den interessanten Abenden, die er im Hause des in jeder Hinsicht ausgezeichneten preussischen Gesandten Wilhelm von Humboldt verlebte, dessen geist- und kenntnißreiche Gemahlin durch ihre Liebesswürdigkeit die

Gesellschaft verschönerte. Hier traf Rumohr mit Alexander von Humboldt zusammen, der, eben von seiner amerikanischen Reise zurückgekehrt, jene ihm eigenthümlichen poetisch-wissenschaftlichen Naturanschauungen in Wort und Rede aussprechend, Rumohr zur lebhaftesten Bewunderung hinstieß und ihn von seiner bisher rein künstlerischen Auffassung der Naturformen zur Betrachtung ihres innern Wesens lenkte. Die den höhern geistlichen Ständen oft eigenthümliche Eleganz und Feinheit der geselligen Formen zog Rumohr in der Person des in mannichfaltigen Lebensverhältnissen vielseitig gebildeten Monsignore della Genga an, der später als Papst Leo XII. theils durch gerechte Strenge, theils auch durch übelgeleiteten Eifer die allgemeine Popularität gänzlich verlor.

Oft wendete sich Rumohr, ermüdet von der Anschauung der gewaltigen Überreste des Alterthums und der Kunstschöpfungen, worin sich das scheidende Mittelalter verklärte, in die sich in reicher linearischer Mannichfaltigkeit abtufelnden classischen Felder der römischen Campagna, von den plastischen Formen der Albaner- und Sabiner-Gebirge umschlossen, zu denen einst aus den ausgebrannten Kratern der Ebene die Vulkanelava des ewigen Roms siegreich emporstieg. Bewundernd betrachtete er das nach dem Wechsel der Jahrhunderte in urferunglicher Schönheit und Kraft erhaltene Landvolk mit seinen malerischen Bewegungen und der angeborenen Eleganz seiner Formen.

Dann zog Rumohr in Begleitung des Violinisten Hausmann aus Hanover, den er im Hause Wilhelm's von Humboldt kennen gelernt, südwärts gewandt bei der Appischen Straße vorbei durch das Nebelland der Pontinischen Sümpfe und Terracinas Felsenpforte des südlichen Paradieses.

Die französische Armee war vor wenigen Wochen diese Straße passiert, um den elenden Ferdinand zum zweiten Male ohne Widerstand aus seiner Hauptstadt

zu verjagen. Noch verteidigte der Prinz von Hesse-Philippsthal die Festung Gaeta und der kühne und gewandte Guerrillasführer Fra Diavolo beunruhigte die belagernden Franzosen durch häufige Angriffe. Mit Recht nimmt Numohr in seinen „Drei Reisen“ Fra Diavolo gegen den Namen eines gemeinen Banditenchef in Schutz, als welchen ihn die Franzosen, die gern alle feindlichen Volksführer in diese Classe zu werfen pflegten, in der Geschichte und im Theater vorgeführt. Noch jetzt fand ich das Andenken des Fra Diavolo, insbesondere in der Umgebung von Sora, wo er sich oft mit seinen Bauern gegen französische Truppen tapfer verteidigte, bei dem Landvolk in Ehren, und im Vergleich gegen andere so wie er vom König Ferdinand verehrte Parteilänger, wie der Cardinal Ruffo, der Abruzese Proni und das blutgierige Ungeheuer Gaetano Rammone aus Sora, den Ferdinand seinen General und Freund nannte, verdient er mit Auszeichnung erwähnt zu werden.

Zu Numohr's Leidwesen waren die vorzüglichsten Kunstschätze der neapolitanischen Sammlungen dem königlichen Hause nach Palermo gefolgt. Er studierte insbesondere das zurückgebliebene pompejanische Museum in Portici und die Bildwerke der Farnese'schen Sammlung. Vielfach erfreute er sich an dem in Neapel traditionellen Talent für komische Theatervorstellungen, worin sich damals vorzugsweise die Opera buffa des Teatro fiorentino hervorthat, sowie später das treffliche Volkstheater S. Carlo das tägliche Erheiterungsmittel des edeln Grafen Platen-Hallermünde während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Neapel war. Nachdem Numohr die Tempel von Pästum, das felsige Giliand Capri und das heitere Ischia besucht, trat er die Rückreise nach Rom an.

Numohr weilte hier noch einige Zeit, ohne zwischen den mannichfaltigen Anregungen zu der für wissenschaft-

liche Arbeiten erforderlichen Ruhe und Klarheit der Ansicht hindurchdringen zu können. Als ein von dem damaligen Unglück seines Vaterlands tieferschütterter Deutscher, schloß er sich auch in Rom an andere von gleichem Franzosenhaß befeelte Männer an. Von diesen hat er den bekannten Pfarrer Thanes aus dem Engadin später in dem „Drei Reisen nach Italien“ gegen den Vorwurf des Verraths an Andreas Hofer in Schutz genommen, den ihm Bartholdy leichtsinnigerweise und Hormann offenbar böswillig in seiner zur eigenen Verherrlichung und zur Herabsetzung des sittlich-religiösen Repräsentanten des tiroler Aufstandes verfaßten Lebensbeschreibung Andreas Hofer's aufgebürdet. Die wachsende Gefahr des Vaterlands, wo nach der Auflösung des deutschen Reichs auch der unsichern Größe des preussischen Staats ein bedenklicher Krieg drohte, ließ Rumohr zuletzt keine Ruhe in Rom mehr finden, und da sich gleichzeitig Ludwig Tieck zur Heimkehr entschloß, so konnte sich Rumohr mit ihm zur gemeinschaftlichen Reise vereinigen. Tieck's seltene gefällige Tugenden, die immer gleiche Laune, der feine Witz und die Frische der Empfindung machten diese Reise zu einer der angenehmsten und lehrreichsten in Rumohr's Leben. Rumohr unterhielt von jener Zeit an einen lebhaft anregenden freundschaftlichen Verkehr mit Tieck, bis in den dreißiger Jahren jenes geirante Verhältniß zwischen Beiden eintrat, von dem später die Rede sein wird. Die Reise ging über Florenz, Parma und Mailand; in Parma erschloß sich Rumohr beim Anschauen der bewunderungswürdigen Fresken des Correggio der Sinn für die eigenthümliche sinnliche Formenschönheit und den unnachahmlichen Farben Schmuck des Lombarden, und in Mailand konnte er Leonardo's berühmtes Abendmahl noch vor der spätern Uebermalung a guazzo bewundern. Später besuchten Beide gemeinschaftlich die Bibliotheken von St. Gallen und Basel.

Nach Deutschland zurückgekehrt, verweilte Rumohr einige Monate abwechselnd in München und in der nächsten Umgebung der Stadt, wo ihn die gesunde, aufrichtig berbe Natur des Volke und die Eigenthümlichkeit der vom wilbgetrissenen Strombett der Isar durchschnittenen Landschaft mit der großartigen Terrassenbildung der fernen Hochgebirge fesselt. Später zog er sich auf seine Besingung Nothenhausen bei Lubek zurück, um hier in wissenschaftlicher Einsamkeit an der Seite seiner ihm durch ausgezeichnete geistige Eigenschaften verwandten ältern Schwester Friederike die reichen Anschauungen der Kunstwerke aller Zeiten durch ein tieferes Eingehen in die Geschichte der Entwicklungen zu ordnen und zu begründen. Zunächst griff er mit unausgesetzter Anstrengung das früher auf eine sehr ungenügende Weise betriebene Studium der alten Sprachen wieder auf, und er bahnte sich so den Weg zum Verständniß der für die Kunst des Alterthums wichtigern Schriftsteller, insbesondere des Plinius. Die Unruhe über die verweiselte Lage des deutschen Vaterlands und ein Rumohr angeborener Drang nach Gegensätzen des Lebens führten ihn bisweilen wieder nach monatlicher Zurückgezogenheit in das Treiben der Gesellschaft in verschiedenen größern Städten. In Hamburg lernte er im Herbst 1807 Heinrich Steffens kennen, der, wie er selbst im fünften Bande seiner „Erebnisse“ erzählt, Rumohr's Einladung folgend, den Winter in Nothenhausen zubrachte. Beide lebten in Rumohr's Hause für ihre getrennten wissenschaftlichen Richtungen und saßen sich nur beim Frühstück und bei der Mahlzeit, der Rumohr schon damals eine besondere Sorgfalt zu widmen pflegte. Des Abends erhielten sie öfters Besuch von mehreren der ausgezeichneten Männer Lubeks, von welchen Steffens den Prediger Geibel, Suabedissen und Villers, den Lobpreiser der Reformation und einen der ersten Vermittler der deutschen Literatur in Frankreich, besonders hervorhebt. Bei den

zwei Erstgenannten sowie bei andern tüchtigen Männern der Stadt hatten die mit der Einnahme durch Bernadotte verknüpften Greuel die frühere Abneigung gegen die Franzosen in einen tiefbegründeten Haß verwandelt, welcher in der Gesinnung von Rumohr und Steffens einen Mittelpunkt fand. So bildete sich in Rumohr's Hause ein Bündniß, welches zur Stärkung und Einigung der deutschen Gesinnung hinwirkten und nach Umständen zur entschiedenen That schreiten sollte. Auch nach Steffens' Abreise, im Frühjahr 1808, nahm diese politische Tendenz, die Rumohr zu mehreren Reisen veranlaßte und ihn vielfachen Gefahren aussetzte, seine Thätigkeit vorzugsweise in Anspruch.

Er befand sich während des Congresses zu Erfurt in der Nähe auf einem Gute seines Schwagers des Herrn von Münchhausen. Schon näherten sich französische Gendarmen, um ihn hier aufzuheben, als es noch seiner Schwester mit Mühe gelang, ihn durch eine Hinterthür zu entfernen.

Rumohr entkam nach Böhmen und begab sich von da nach Wien, wo er den Grafen Stadion, Geng und Friedrich Schlegel kennen lernte und mit großer Spannung den gewaltigen Kustungen zusah, die das nach allen Niederlagen mit unverrückbarer Fülle von Kraft und Mitteln auferstehende Oestreich zum Ehrenkampfe vorbereitete. Nach dem unglücklichen Ausgange des Kriegs, der Rumohr's letzte Hoffnung auf eine baldige Erlösung Deutschlands zerstörte, wendete er sich nach München, wo damals trotz der vorherrschend französischen Gesinnung doch viele Männer, die durch entgegen gesetzte Ansichten den fremden Nachhabern verdächtig gemorden waren, einen edlen Schutz fanden, und in der vielfach bewegten Stadt boten sich ihm mannichfaltige gesellige, künstlerische und literarische Anknüpfungspunkte dar.

Der Kronprinz Ludwig, der von der trostlosen Lage des

deutschen Vaterlands den Blick zu den Kunstschöpfungen hinwendete, die in den Zeiten des Mittelalters kräftiger bürgerlicher Gemeinfinn in Italien und Deutschland hervortraf und manche Entwürfe damals im Geiste erwog, welche in den folgenden Decennien ins Leben traten, zog Rumohr in seine nähere Umgebung und wiederholte Reisen, die er erst als Kronprinz und später als König nach Italien unternahm, führten die Beziehungen zwischen Beiden fort. Damals erneuerte auch Bettina ihre Bekanntschaft mit Rumohr, wie aus ihrem „Briefwechsel“ hervorgeht. Rumohr's vielfach mit der Theorie der Kunst sowie mit der Geschichte ihrer äußern Darstellung beschäftigten Geist regte aber besonders Schelling's Umgang und seine Epoche machende ideenreiche Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur an, wo zuerst die allgemeinen Begriffe vom Idealen, mit der Fülle der Erkenntniß der lebendigen mannichfaltigen Schönheit der Realität aufgehoben, und Windelmann's ideale Anschauungen der höchsten Schönheit und der Schönheit der Form durch das Erkennen der einzigen werththätigen Wissenschaft in Natur und Kunst lebendig verbunden wurden.

Von München kehrte Rumohr, als die nächste Gefähr für ihn beseitigt war, auf seine Besitzungen zurück, wo er unter policeiliche Aufsicht gestellt in wissenschaftlicher Thätigkeit bis zum Sturze der Napoleonischen Herrschaft ruhig verweilte, ohne an dem von ihm lang ersehnten Befreiungskampf thätigen Antheil zu nehmen. Hier gab er im J. 1810 seine erste Schrift heraus: „Erläuterung einiger artistischen Bemerkungen über die Rede des Herrn Gelehrten Jacobs über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken“, worin er in geistreicher und geharnischter von Schelling's Ideen angeregter Rede den Hochmuth des übrigens so verdienstvollen Gelehrten bekämpfte, der mit einer irrigen, ohne Kunstanschauung gebildeten Ansicht von dem Wesen der

laten Kunst und gänzlicher Unkenntniß der Kunstbestrebungen des Mittelalters und der neuern Zeit, allgemeine Sätze über die Kunstgeschichte aufstellen und den Künstlern der Gegenwart neue Wege vorseichnen wollte. Werthvoll ist Numohr's Schriften insbesondere durch die richtige und scharfe Auseinandersetzung des Verhältnisses der Bildnerei zur Malerei in den verschiedenen Zeiträumen des Mittelalters und der Umstände, welche es bedingten. Es treten uns hier viele treffende Bemerkungen entgegen, die später von Numohr in den „Italienischen Forschungen“ weiter ausgebildet wurden.

An die Schrift gegen Jacobs reiht sich eine andere: „Über die antike Gruppe Kaslor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken“ (Hamburg 1812). Hier stellte Numohr die von Lessing, Mengs und Winckelmann ausgesprochenen Ansichten über das Wesen der Kunst zusammen, widerlegte zuerst die bei Lessing hervortretende unglückliche Trennung des höhern Kunstgenius von der technischen Ausführung; zergliederte den von Mengs in durchdachten Schriften empfohlenen und in verdienstvollen aber von origineller Lebenswärme entbloßten Bildern dargelegten Eklekticismus und bekämpfte Winckelmann's in begeistelter Rede entwickelten Gegensatz des Idealen und Individuellen durch die Feststellung der geistigen Einheit des Gedankens und der Ausführung im Kunstwerk sowie der Idee und des Charakters. Von dem Grundsatz ausgehend, daß die künstlerische Seite des classischen Alterthums nur künstlerisch zu erkennen sei, zieht er dann die früher unter dem Namen der Decier bekannte, von Winckelmann sonderbarerweise Drestes und Pylades benannte und jetzt gewöhnlich als Hypnos und Thanatos erklärte Gruppe in S. Idelfonso in nähere Betrachtung und sucht in einer an trefflichen Bemerkungen über die Kunst des Alterthums reichen Entwicklung darzulegen, daß beide Figuren ihrem Stil, Wesen und Zeitalter nach gänzlich

verschieden, durch moderne Ergänzung zur Gruppe verbunden sein. Diese letzte Ansicht fand jedoch bald einen kundigen Widerleger an dem berühmten Bildhauer Friedrich Tieck im dritten Bande von Schlegel's „Deutschem Museum“, S. 258 fg.

Kurz nachdem Binkelmann das Züllhorn griechischer Kunstanschauungen über die in Studienlust verkümmerte deutsche Gelehrtenwelt ausgeschüttet, hatte Goethe den Blick emporgeschlagen zu Erwin's feinerem Wunderbau, aber erst in der Zeit der tiefsten Erniedrigung des deutschen Volks, wo sich die Trauer über die Schmach der Gegenwart an den Erinnerungen einer großen Vergangenheit zur kräftigen Neue und frischen Erneuerung stärkte, stiegen die gewaltigen Schöpfungen des deutschen Mittelalters mit ihren Thürmen, ihren schwartigen Hallen und der frommen Welt gemüthvoller Bilder aus dem Nebelschleier der Vergessenheit, der den Enkeln die Größe der Ahnen verdeckte. Die Bestrebungen vieler ausgezeichneten Männer vereinigten damals das von Hagen, Büsching, Doen und Hundeshagen herausgegebene „Museum für altdenksche Literatur und Kunst“, und Friedrich Schlegel's „Deutsches Museum“. Im dritten Band des letztern (Wien 1813) sind zwei Aufsätze von Rumohr enthalten. Der erstere (S. 224): „Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter“, gibt in Betrachtungen über die Geschichte der Künste im 10. Jahrhundert mancherlei literarische Notizen, aber wenige auf Untersuchung der Kunstdenkmäler gestützte Bemerkungen. Wichtiger ist eine zweite längere Abhandlung „Über den Ursprung der gothischen Baukunst“ (S. 361—385 und S. 465—502). Hier erklärt sich Rumohr, nachdem er die Entfaltung der romano-barbarischen und der sarazenischen Architektur aus der archaischen Kunst und der Nachahmung der Trümmer römischer Größe dargethan, gegen die Annahme, daß sich die gothische Architektur, welche Benennung er auf Nasari zurückführt, aus der arabischen her-

vorgebildet, indem sie vielmehr gegen Ende des 12. Jahrhunderts durch eine lebendige Wechselwirkung orientalischer und abendländischer Kunstelemente entstanden sei. Im vierten Bande des „Deutschen Museum“ (S. 479—516) ist ein sehr lehrreicher Aufsatz, mit trefflichen, auf sorgfältige Anschauung norddeutscher Denkmäler gestützten Bemerkungen enthalten: „Einige Nachrichten von Alterthümern des transalbingischen Sachsens.“ Nach mehreren Betrachtungen über das Verdrängen des frühern Holzbau's im 11. Jahrhundert und über das Gemeinsame in den mittelalterlichen Denkmälern jener Gegenden schreitet Rumohr zur Beschreibung der wichtigsten Gebäude in Schleswig, Røgeburg, Schwerin, Doberan, Hamburg und insbesondere in Lübeck, dessen reiche Kunstsätze für Architektur, Bildnerei und Malerei er mit besonderer Vorliebe hervorhebt. Später erschienen die „Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung des Jahres 1814“ (München 1816). Dann beschäftigte Rumohr der Gedanke, selbständig eine Reihe von Abhandlungen über deutsche Alterthümer herauszugeben, und nach langem Umherschwancken zwischen der unendlichen Fülle des Materials, zog er es vor, sich zunächst auf einen beschränkten Zweck zu concentriren. Das erste Bändchen, welches im J. 1816 bei J. Perthes in Hamburg unter dem Titel „Sammlung für Kunst und Historie“ erschien, enthält einen längern Aufsatz „Über das Verhältniß der seit lange gewöhnlichen Vorstellung von einer prachtvollen Wineta zu unserer positiven Kenntniß der Cultur und Kunst der deutschen Osteslawen“. Er legte hier mit einer auf wohlverstandenes Quellenstudium gestützten Untersuchung dar: daß die Wendenslode, von deren Größe und Ausdehnung selbst der berühmte Johannes von Müller unbegründete Ansichten fortpflanzte, nicht an dem Orte gelegen war, noch gelegen sein konnte, wo man ihre Ruinen zu sehen glaubt, und stelle zugleich den Charakter der Baukunst,

die Zustände des Handels, der Cultur und der politischen Verfassung der Ostseefläven im Gegensatz zu den damaligen deutschen Verhältnissen in ein helleres Licht. Schließlich fodert Numohr zur Bildung eines Vereins für Beförderung des Studiums der deutschen Alterthümer auf, eine Idee, welche für die einzelnen Theile des deutschen Vaterlands vielfach in Erfüllung gegangen ist, während wir noch immer eine lebendigere Wechselwirkung und gemeinsame Bestrebungen der verschiedenen deutschen Provinzialvereine herbeiwünschen müssen.

Die Fortsetzung dieser Arbeiten unterbrach eine zweite italienische Reise, welche Numohr im Herbst 1816 antrat. Obwohl seit längerer Zeit mit dem Reiseprojecte beschäftigt, wäre es doch bei Numohr's eigenthümlicher Unschlüssigkeit vielleicht noch nicht zur Reise geziehen, wenn ihn nicht das einem jungen Maler Franz Horns zufällig gegebene Versprechen, ihn nach Italien zu geleiten, über die Alpen entführt hätte.

Hier fand Numohr eine noch mehr anregende Umgebung als bei seiner ersten Anwesenheit. Das Studium und die Vorliebe für die Schriftsteller des sogenannten Trecento war unter den tüchtigern Männern Italiens allgemein geworden, und Numohr wurde insbesondere von der Literatur der Novellenschreiber angezogen. In Rom überblickte Thorwaldsen schon eine reiche Welt herrlicher Schöpfungen, und die trefflichen deutschen Künstler Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow hatten das Zimmer im Hause des preussischen Consuls Bartholdi mit der ins Dasein zurückgerufenen Frescomalerei geschmückt. So wie diese Männer neue Ideenkreise in Werk und Wort eröffneten, so veranlaßten sie auch eine tiefere Auffassung der ältern italienischen Meisterschulen in der deutschen Künstlerwelt, welche damals durch hohe geistige Vorzüge und edles freundschaftliches Zusammenleben die allgemeine Aufmerksamkeit und Achtung auf sich lenkte. Diesem Leben gab die preussische

Gesandtschaft in Rom in der Person des als Mensch und Gelehrter gleich großen Niebuhr einen Mittelpunkt, und Rumohr, von diesen Männern in Geist und Herz angeregt, ward der wissenschaftliche Vertreter und Begründer der neuen Kunstansichten und Bestrebungen.

In einer jener geistreichen Abendunterhaltungen in Niebuhr's Hause warf dieser einst die Frage auf, woher sich Rumohr erkläre, daß in dem nördlichen und mittlern Italien der Bauer überall nur Zeirpächter und Lohnarbeiter sei und das auf die erdentlich kürzeste Frist, auf halbjährige Kündigung. Niebuhr wollte sich die *Colonia partiaria* aus der *sors barbarica* der Epoche der Völkerwanderung erklären, was Rumohr nicht überzeugte. Er beantwortete die Frage mit Uebergehung von Niebuhr's Ansicht durch die improvisirte Vermuthung: daß in der Zeit demokratisch organisirter Städteherrschaften der Bauer durch Anwendung mercantilischer Ansichten auf ländliche Besitzverhältnisse werde durch Operationen der Capitalisten aus seinem Besitze, wenn ein solcher da war, verdrängt worden sein. Diese Vermuthung wurde durch spätere Forschungen bei Rumohr zur Gewisheit erhoben und er legte von seinen Untersuchungen nach einer Reihe von Jahren in der schätzbaren rechtsgeschichtlichen Schrift „Über die Besitzlosigkeit der Colonen in Toscana“ (Hamburg 1830) Rechenschaft ab.

Kein aufmerksamen Durchlesen der anmuthigen Lebensbeschreibungen des geist- und kenntnißreichen Begründers der neuern Kunstgeschichte, Giorgio Vasari, war es schon früher Rumohr nicht entgangen, daß derselbe bei der Zusammenstellung der Lebensbeschreibungen älterer Künstler nach der freieren Behandlungsweise der Novellisten verfahren sei, bei den ihm näher liegenden Zeiten aber sich inmitten eines durch reiche praktische Thätigkeit vielfach in Anspruch genommenen Lebens oft auf sein trügerisches Gedächtniß verlassen habe. In den mannichfaltigen Zusätzen und Verbesserungen späterer

Schriftsteller war aber nicht immer das Wichtigere berührt und berichtet worden. Zwischen die Schätze der altitalienischen Kunst in Florenz zurückgekehrt, fühlte sich nun Rumohr veranlaßt, zu ihrer sichern historischen Feststellung den einzigen Weg zur Erlangung bestimmter Resultate, die Erforschung der Archive, einzuschlagen.

Er begann für diesen Zweck zunächst seine Untersuchungen in den Papieren der florentinischen Bauhütte, wo ihm besonders ein Band Notarialconcepte, der die Verträge der Domverwaltung mit den Künstlern während des Zeitraums von 1430—80 enthielt, eine reiche kunsthistorische Auebeute lieferte. Dann drang er in das Archiv der Bruderschaft der Misericordia ein. Bei dem Archiv der Riformagioni, wo später Gasse Jahre lang thätig war, begegnete Rumohr Schwierigkeiten und im Archiv der Contracte sollte er, ohne das Verzeichniß gesehen zu haben, erklären, was er suche. Gewohnt, seine Zwecke mit Leichtigkeit zu erreichen und sich selbst oft von kunsthistorisch hochwichtigen Orten zurückschrecken zu lassen, wenn der Besuch, wie bei Orvieto und Urbino, mit einigen Unbequemlichkeiten verknüpft war, wendete sich Rumohr mißvergnügt von Florenz nach Siena. An diesem Orte, der Rumohr wegen der Liebenswürdigkeit und allgemein verbreiteten Bildung der Bewohner, in Verbindung mit der reichen, hier eigenthümlich entfalteten Kunstwelt stets besonders werth erschien, sedas ihn mehrfach der Gedanke beschäftigte, ihn für immer zum Wohnsitz zu wählen, fand er eine über alle Erwartung freundliche Aufnahme. Er stellte selbst im Archiv der Riformagioni eine Abtheilung, die der abgesonderten Finanzverwaltung, der, welche als eine der ältesten dieser Gattung in Europa von besonderer Wichtigkeit war, überzeugte sich von der Unzuverlässigkeit des sienesischer Kunsthistorikers Guglielmo della Valle, der seine urkundlichen Forschungen nur aus den Auszügen des Mancini und Benvenuti entlehnte, und bereicherte die ältere

Kunstgeschichte Siens durch eine Menge neuer wichtiger Resultate.

Hier gewann Numohr eine solche Vorliebe für ähnliche Arbeiten, daß er sich ganz dem Studium der Diplomatik widmen und an einem Lehrort niederlassen wollte, um jüngern Gelehrten das Studium der Urkunden verschiedener Jahrhunderte zu eröffnen. Die für diesen Zweck als Probeblätter aus den in Siena verkäuflichen Privatarchiven gesammelten Pergamente trat er später, als er diesen Vorfaz gänglich aufgegeben, der Berliner Bibliothek ab.

Bei dem gleichzeitigen unausgesetzten Studium der Kunstdenkmäler selbst war Numohr besonders der Umgang mit dem früher als Kupferstecher und später als Kunsthändler und Restaurator rühmlichst bekannten Johann Negger in Florenz förderlich, der sich durch eine Jahre lange Beschäftigung mit den Gemälden der alt-toscanischen Meister eine bewunderungswürdige Kenntniß ihrer Technik erworben hatte.

Numohr überzeugte sich schon durch seine Untersuchungen in Siena und Florenz, daß es seine Kräfte übersteigen würde, wenn er es allein unternehmen wollte, die italienische Kunstgeschichte in allen ihren Schulverzweigungen aus urkundlichen Quellen zu berichtigen, eine Arbeit, welche den gemeinschaftlichen Fleiß mehrerer Deutschen, die gegenseitig ihrer Gewissenhaftigkeit und ihres Urtheils sicher wären, erfordern dürfte.

Numohr gab daher den Plan einer zusammenhängenden Kunstgeschichte auf und hielt eine Zeit lang den Gedanken fest, den in vieler Hinsicht klassischen Vasari zu überlegen, seine zahllosen kleinen Vergehen gegen historische Wahrheit in den Anmerkungen zu berichtigen und die Auslassungen möglichst zu ergänzen. Einerseits aber schreckte ihn bald die Lästigkeit des Übersetzens, andererseits die Weischweisigkeit des Originals ab, die ihm nicht zu unserer Sprache und Denkweise zu passen schien.

Zunächst bot am das 1820 von Schorn gegründete „Kunstblatt“ ein passendes Organ für eine Reihefolge kunsthistorischer Aufsätze, die später die Grundlage zu Rumohr's Hauptwerk, den „Italienischen Forschungen“ bildeten.

Diese Mittheilungen eröffnete Rumohr im ersten Jahrgang (1820, Nr. 39) mit trefflichen Bemerkungen über den schönen, später von C. E. A. Böhnkel lithographirt herausgegebenen spätgothischen geschnitten Altarschrein der Domkirche zu Schleswig von Hans Bügmann und über den Charakter der altdeutschen Bildwerke im Allgemeinen. Dann verbreitete er sich über das Relief des Peter Bischof in der Pfarrkirche neben dem Dom zu Regensburg von 1521, über die Miniaturen in München und die heilige Familie von Masael in der Galerie derselben Stadt. Er spricht diesem Gemälde aus triftigen Gründen die Originalität zu, verwirft die Wiederholung in der Sacristei der Kirche S. Frediano zu Florenz als eine mittelmäßige Copie und erklärt das Gemälde im Palast Rinuccini für die Nachbildung eines Niederländers, den der Ruf des Buonarrotti nach Italien zog.

Wichtig für den noch immer nicht gehörig in seiner mannichfaltigen Gestaltung gewürdigten vorgothischen, zum Schlanken übergehenden Baustil des 12. Jahrhunderts ist Rumohr's in Nr. 52 und 53 desselben Jahrgangs enthaltener Aufsatz „Über die altflorentinische Baukunst“, wo er, von der Bestimmung des Eigenthümlichen in den florentinischen Bauwerken dieser Zeit und des Abweichenden von den Denkmälern Luccas und Pisas ausgehend, die locale Entwicklung der Architektur, die nur vorübergehend von gothischen Einflüssen bestimmt ward, bis zum Wiederaufleben der antiken Kunst durch Brunelleschi verfolgt. In den folgenden Bemerkungen über die florentinische Malerei suchte Rumohr die Fortschritte der Technik mit den vorhergehenden Umwandlungen in der Denkweise und den Bestrebungen der ver-

schiedenen Zeitalter in ein bedeutungsvolleres Verhältniß zu bringen.

Viel Treffliches enthalten auch die zwei folgenden Aufsätze: „Über das Princip des Schönen“ und „Die Tendenz der nach-rasaelischen Kunst“; die sich weniger durch logische Schärfe bei Feststellung allgemeiner Begriffe als durch die Fülle treffender kunsthistorischer Bemerkungen auszeichnen. Zuletzt hebt Numohr das Verdienst der neu emporblühenden deutschen Malerei hervor und verteidigt das Bestreben ihrer vorzüglichsten Vertreter Cornelius, Overbeck, Veit und Schnorr, sich der alterthümlichen Einfachheit und strengen Tendenz der vor-rasaelischen Kunst anzuschließen.

Noch bedeutender ist ein im folgenden Jahrgang des „Kunstblatt“ enthaltener Aufsatz „Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerei“, der durch mehrere Blätter von Nr. 7—12 fortgeführt ist. Hier wurde nach einer genauern Besprechung der ältern Geschichtsquellen des Vasari, insbesondere des Gennino Gennini und des historisch-theoretischen Werks des Lorenzo Ghiberti, zuerst der oft bestrittene und oft auch falsch aufgefaßte Einfluß der Byzantiner auf die frühere Entwicklung der italienischen Malerei festgestellt und das Wesen der byzantinischen Kunst sowie ihr Verhältniß zu den ältesten christlichen Kunsttraditionen und deren Fortbildung in der rohen italienischen Kunstübung der folgenden Jahrhunderte näher erörtert.

In Nr. 32 desselben Jahrgangs ist eine strenge und gründliche Beurtheilung des folgenden Schriftchens enthalten: „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, von einem deutschen Künstler in Rom“, worin Numohr die damals unter den deutschen Künstlern vorherrschende etwas überschwängliche Bewunderung des Giotto bekämpft, deren Bestreitung ihn

später in den „Italienischen Forschungen“ zu einer ungerechten Beurtheilung der Leistungen des großen Künstlers forttrifft. Über die Bestrebungen der deutschen Künstler in Rom fand er noch eine andere Gelegenheit sich auszusprechen, indem er die im vierten Theile von Fiorillo's „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland“ enthaltene Beurtheilung ihrer Leistungen mit Wärme und Begeisterung für seine römischen Freunde widerlegte („Kunstblatt“, 1821, Nr. 31).

Lambroni's mangelhafte und ungenügende Herausgabe des für die Geschichte der Malerei höchst wichtigen „Trattato della pittura“ von Cennino Cennini, den Numohr selbst in einer genauern auf Vergleichung der verschiedenen Handschriften gestützten Bearbeitung bekannt machen wollte, veranlaßte ihn zu einer scharfen Beurtheilung, wobei er die Geschichte der Einführung der Malerei in Italien näher erörtert („Kunstblatt“, 1821, Nr. 45). Auf dasselbe Werk kommt Numohr noch einmal („Kunstblatt“, Nr. 63) zurück, wo er des Antonio Venci gründliche und gehaltvolle Recension von Lambroni's Ausgabe anzeigt.

In andern Aufsätzen der Jahrgänge 1821 und 1822 nahm Numohr Brulliot's verdienstvolles „Dictionnaire des monogrammes“ gegen ungerechte Recensenten in Schutz („Kunstblatt“, 1822, Nr. 2) und theilte interessante Bemerkungen über die wichtigsten Erscheinungen im italienischen Kunsthandel mit.

Zwei andere vortreffliche Abhandlungen wurden später ganz in die „Italienischen Forschungen“ verweckt. In der ersten derselben nimmt er Veranlassung von einem damals bei Wegger, später aber bei Volkmann in Florenz befindlichen Gemälde von Andrea di Luigi von Affisi, genannt Ingegno, dessen Bezeichnung A. A. P. leider nicht von entschiedener Echtheit ist, um sich ausführlicher über die Leistungen dieses Künstlers sowie den Charakter der umbrischen Malerschule zu verbreiten und

Vasari's Irrthümer hinsichtlich der Lebensverhältnisse des Ingegno aus urkundlichen Forschungen zu berichtigen („Kunstblatt“, 1821, Nr. 73, 74).

In dem andern Aufsatz spricht Rumohr in einer auf gründliche Forschung gestützten Untersuchung dem Bernhard Rossellini seine Bauwerke in Pienza und Siena wieder zu, die Vasari dem bekannten Francesco di Giorgio zugetheilt, und beleuchtet das Leben und die Kunstwerke beider Künstler („Kunstblatt“, 1822, Nr. 10).

In Siena hatte sich zwischen Rumohr und dem trefflichen Grafen Platen-Hallermünde ein auf gegenseitige Anerkennung begründetes Freundschaftsverhältniß gebildet, und Rumohr veranlaßte den damals in beschränkten Umständen lebenden Dichter, sein Hausgenosse und Gast zu sein. Jedoch Platen's raffines strebende, reizbare, aber stoisch-edle Natur wurde Rumohr bei seiner etwas raffinierten Behaglichkeit, die durch jeden leisen Verlust gegen die Vorschriften der häuslichen Bequemlichkeit empfindlich verletzt wurde, bald unerträglich, so daß sich Beide nach einem Zusammenleben von wenigen Wochen von der Nothwendigkeit der Trennung überzeugten.

In Rom war Rumohr später so glücklich, mehrere Monate lang um die Person des geist- und kenntnißreichen dänischen Thronfolgers Christian Frederik sein zu dürfen, als diesen vielseitig gebildeten Geist, dessen Name noch jetzt bei vielen der ausgezeichnetern Männer Italiens in frischem Andenken lebt, Kunst und Alterthum in reichem Maße beschäftigten. Die Anerkennung seiner hohen Vorzüge und Dankbarkeit für unausgesetzt ihm bewiesene Güte verpflichteten Rumohr, wie er sich in den „Drei Reisen“ ausdrückt, zu mehr als dürrer Ehrfurcht, zu treuer Freundschaft und Anhänglichkeit.

Der durch Zeitungsblätter und Rumohr's „Drei Reisen nach Italien“ hinlänglich bekannte räuberische Überfall bei Clevano, wobei ihm durch die Trellerei des

Monfignore Vacca die als Lösegeld für den Sohn seines Vaters gezahlten 700 Zechinen zuletzt allein zur Last fielen, sowie der Tod seines jugendlichen Freundes Franz Horns verleideten Numohr den Aufenthalt in Italien, sodaß er langsam zurückreisend im Herbst 1822 wieder in Deutschland eintraf. In einem Schreiben an den Herausgeber des „Kunstblatt“ vom 28. Nov. 1822 theilt er, in seinem Gute Rothenhausen angelangt, Bemerkungen über die auf der Reise durch Deutschland in Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Kassel, Hannover und Lübeck gesehenen Kunstwerke mit.

Schon in Italien hatte Numohr der Reiz der italienischen Novellen besonders angethan, und von der historischen Richtigkeit vieler derselben überzeugt, war er selbst in einzelnen Fällen zur Vergleichung der Handschriften geschritten, aber er hatte im Angesicht der reichen handschriftlichen Schätze in Florenz nie daran gedacht, die Novellen zum Gegenstande einer spätern Mittheilung machen zu wollen. In seine Heimat zurückgekehrt, veranlaßte ihn aber bald der Wunsch, der wachsenden Menge emphatischer Reisebeschreibungen über Italien die nüchterne Lebensansicht der Eingeborenen entgegenzustellen, und gleichzeitig die Bemerkung: daß man im Allgemeinen zu wenig Werth auf die Novellisten als Geschichtsquellen lege, diesen Zweig der italienischen Literatur in einem besondern Werke zu bearbeiten, welches als zweites Heft der „Sammlung für Kunst und Historie“ unter dem besondern Titel: „Italienische Novellen von historischem Interesse, übersetzt und erläutert von K. F. von Numohr“, zu Hamburg 1823 erschien.

In Italien wußte man bereits seit der Herausgabe der Novellen des Sacchetti, und insbesondere durch Manni's treffliche Untersuchungen („istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio scritta da Domenico Maria Manni“, Florenz 1742), daß die meisten Novellen auf Thatfachen beruhen; den deutschen Lesern waren

dagegen nur Novellen bekannt, wo der poetische Stoff und die rhetorische Wendung überwiegen wie im „Decamerone“, den Novellen des Boccaccio und den Märchen des Straparola.

Rumohr unterschied die Novellen in poetische und historische, von welchen die erste Abtheilung Erzählungen von freier Erfindung und willkürliche Gestaltungen eines überlieferten poetischen Stoffs umfaßt, die andere dagegen Darstellungen aus dem wirklichen Leben bezieht, welche sich wiederum in Erzählungen wirklicher Ereignisse mit Angabe der Zeit, des Orts und der Personen und in Erzählungen theilen, in welchen unter erdichteten Handlungen und Namen bestimmte Eigenthümlichkeiten einer Person, Gegend oder Zeitgenossenschaft geschildert werden. In Übersetzungen von einer trefflichen Auswahl geschichtlicher Novellen führt uns nun Rumohr Lebensbilder verschiedener Zeitalter vom 13. bis 16. Jahrhundert vor. Zur Schilderung der Sitten des 17. Jahrhunderts bedient sich Rumohr der Ermordungsgeschichte des Johanniterritters Zamperi in Bologna, worin sich wie in vielen handschriftlich in Italien umlaufenden tragischen Familiengeschichten die grenzenlose Verwirrung sittlicher und politischer Zustände in der damaligen Zeit offenbart. Bei dieser Gelegenheit entschuldigt sich Rumohr auf eine liebenswürdige Weise, daß er durch diese Mittheilung Schattenseiten aus der Sittengeschichte eines ihm lieben und werthen Volks aufdecke, ohne sogleich Gelegenheit zu finden, auch sein Gutes an das Licht zu ziehen.

Wie Rumohr so von der lebendigen Freude an Kunst und Poesie zu ihrem tiefem Studium und einer reichen schriftstellerischen Thätigkeit für Geschichte und Theorie fortgeschritten war, so konnten auch die rein sinnlichen Genüsse nicht an ihm vorübergehen, ohne seinen immer beobachtenden und combinirenden Geist zu mannichfaltigen Betrachtungen zu veranlassen. Eine schon früh et-

was schwächliche Gesundheit machte ihn auf die Zuträglichkeit oder Schädlichkeit der Speisen aufmerksam, und günstige Verhältnisse erlaubten es, mit der seinem verfeinerten Geschmack und der Freude am Genuß entsprechenden Sorgfalt bei der Wahl und Zubereitung der Speisen zu verfahren. Das Studium der Geschichte älterer und neuerer Zeit führte gelegentlich auf Nachrichten und Zeugnisse über den Haushalt und die Küche der Menschen und gab den Beobachtungen eine geschichtliche Begründung, sowie ihnen vielfache Reisen und der Aufenthalt in den Hauptstädten der verschiedenen Nationen die gehörige Ausdehnung bei den Verhältnissen der Gegenwart verliehen. Durch den Wunsch, Das Andern mitzutheilen, was ihm selbst Quelle des Wohls und sinnlicher Behaglichkeit geworden, entstand so Rumohr's Kochbuch, das unter dem Titel: „Geist der Kochkunst, von Joseph König. Überarbeitet und herausgegeben von A. F. von Rumohr“, zu Stuttgart 1822 erschien. Mit Recht rügt der Recensent in den Ergänzungsblättern zur holländischen „Allgemeinen Literaturzeitung“, daß sich der Verfasser eines tüchtigen, mit wissenschaftlicher und wohlmeinender Tendenz verfaßten Buchs über die nächsten Bedürfnisse der Menschen, hinter den Namen eines Bedienten versteckt habe.

Rumohr's Kochbuch kündigt im Gegensatz zu allen bisherigen Kochbüchern, die er rassend mit unsern marktgängigen Romanen vergleicht, der Schlemmerei und Schleckerei alter und neuer Zeit als den natürlichen Folgen raffinirter Sinnlichkeit und Verderbtheit den Krieg an, und lehrt, wie in den Naturstoffen, welche überhaupt zur Ernährung und Labung der Menschen geeignet sind, durch Feuer, Wasser und Salz die nahrhafte, erquickende und ergögliche Eigenschaft entwickelt wird. Im ersten Buche handelt er von den Elementen der Kochkunst und den thierischen Nahrungstoffen, im zweiten von den Nahrungstoffen aus dem Pflanzenreiche. Die einfachsten natur-

gemäßen Lehren werden mit einer Fülle von Kenntnissen und Beobachtungen aller Art in einer classischen deutschen Sprache vorgeführt, die das Buch für jeden Leser, dem das Interesse für die Kochkunst selbst weniger nahe liegt, im höchsten Grade anziehend machen. Dazu ist ein reicher Humor, zu dem der Gegenstand eine natürliche Veranlassung darbietet, in heiterer Fülle über das Ganze ausgegossen. Dieser ist insbesondere im ersten Anhang, wo der Verf. vom Essen spricht, den mannichfaltigsten Lebenserfahrungen auf die anmuthigste Weise beigemischt, und die Capitel von der Erziehung zum Essen und von den Bewegungen und Zuständen des Gemüths, die man vermeiden soll, in sich selbst oder in Andern während des Essens anzuregen, können als vorzüglich gelungen bezeichnet werden. Der zweite Anhang gibt einige Bruchstücke über die Kochkunst auf der poenäischen Halbinsel.

Nach Beendigung dieser Arbeit nahm Rumohr in einem gelehrten Aufsatz über Enlographie Hans Holbein gegen die Angriffe auf die Originalität jener geistreichen Formschnitte in Schutz, welche ihm vor Bartsch mit unerhöhrtem Glauben beigemessen worden sind, und theilt über die Geschichte der Tobrentänze sowie über die Arbeiten des Hanns Lügelburger viele treffende Bemerkungen mit („Kunstblatt“, 1823, Nr. 31).

Der fortwährende briefliche Verkehr mit Johann Meßger in Florenz veranlaßte ihn auch nach der Rückkehr nach Deutschland öfters zu Mittheilungen über die in dessen Kunsthandel vereinigten Gemälde („Kunstblatt“, 1824, Nr. 7); aber den größten Theil seiner Thätigkeit nahmen jetzt die Vorbereitungen zur Herausgabe des Hauptwerks der „Italienischen Forschungen“ in Anspruch, wobei Rumohr die lange theoretische Einleitung fast mehr Mühe kostete als die Zusammenstellung der auf umfassende Forschungen und eine seltene Sicherheit des Blicks gestützten kunsthistorischen Entwicklungen.

Kleine Reisen in benachbarte Städte unterbrachen bisweilen diese Arbeiten, und die reichen Schätze für Kunst und Alterthum zu Kopenhagen, das ihn durch die hohe Gastfreundschaft, womit ihn der Prinz Christian Frederik beehrte, öfters auf längere Zeit festhielt, veranlaßten ihn zu einer gelehrten Mittheilung im „Kunstblatt“, 1825, Nr. 87. Unter andern kleineren Arbeiten bemerke ich die im folgenden Jahrgang des „Kunstblatt“ (Nr. 6) enthaltenen Auszüge aus Joachim's von Sandrart „Deutscher Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste“ (Nürnberg 1675), wo Rumohr einige zwischen der Schreulichkeit und Weitschweifigkeit des starken Folianten verlorene treffliche Abschnitte über berühmte gleichzeitige Künstler, wie Gerhard Dow, Peter von Saar, Claude Gellée und Johann Both, dem gelehrten Publicum wieder zugänglich machte.

Schorn eröffnete den sechsten Jahrgang seines „Kunstblatt“ mit einem Briefe an Rumohr über Stil und Motive in der bildenden Kunst und forderte ihn auf, sich mit ihm öffentlich über diese Begriffe zu verständigen, nachdem Beide früher bei vielen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen zu keinem bestimmten Resultate gelangen konnten.

Schorn nannte Stil jene innere Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Darstellung, die sich aus der begeisterten Anwendung der Grundformen der Schönheit auf die mit tiefster Kenntniß erfaßten Gestalten der Natur ergibt. Das Kunstschöne ist ihm der Inbegriff der Grundformen des Schönen, deren Grundlegung das Kunstwerk zu einem selbständigen Ganzen macht, der Stil dagegen die specielle, von der Idee, der Empfindung und der objectiven Naturwahrheit abhängige Anwendung derselben auf die Darstellung. Die besondere Form aber, unter welcher die Idee auf die Empfindung des Künstlers einwirkt und durch dieselbe seine Phantasie zur Gründung eines Gebildes anregt, bezeichnet er als Motiv.

Numohr finden wir in seiner Entgegnung (Nr. 75) desselben Jahrgangs auf einem mehr künstlerisch-empirischen Standpunkt. Er unterscheidet zuerst die Aufgabe als den Zweck und Gegenstand künstlerischer Darstellungen von dem Stoffe, vermöge dessen dargestellt wird. Der Gegenstand selbst ist bald ein gegebener, bald eine willkürliche, durch zufällige Anregungen veranlaßte Verbindung von Vorstellungen, und wegen dieser Unterscheidung scheint ihm Schorn's Bezeichnung des Motivs nicht zu passen. Der Stoff aber zerfällt in einen derbern, in Bezug auf den Künstler gestaltlosen — feste Körper für den Bildner, Farbe und Hell Dunkel für den Maler; und in einen edlern, schon vor aller Kunst gestalteten — die Summe organischer und natürlicher Formen.

Stil nennt nun Numohr in einer dem allgemeinen Gebrauch entgegengesetzten Weise, die leichtfaßliche, dem Sinne wohlgefällige Vertheilung und Anordnung des derbern Stoffes, und sucht durch geschichtliche Beispiele darzulegen, wie diese in einer niedern technischen Sphäre entwickelte Eigenschaft der Kunst abgefordert vorhanden sein kann und an einzelnen sonst unbedeutenden Kunstwerken als ein Vorzug hervortritt, während auf der andern Seite die gänzliche Abwesenheit des Sinnes für Anordnung und Vertheilung des derbern Kunststoffs den Eindruck verdienstvoller und geistreicher Werke der neuern Kunst zerstört. Besonders eifert Numohr gegen die Annahme, daß der Stil durch Anwendung der im Menschengenüsse ruhenden mathematischen Urformen die Naturgestalten beherrschen könne. Die bildenden Künste, deren Formen nothwendig hinter der Kraft, Eindringlichkeit und innern Vollenbung der Naturformen zurückbleiben, sollen diese nicht verklären, sondern sie mit Sinn erfassen, um sie nach den Wünschen und Forderungen der Menschen für menschliche Zwecke selbstthätig zu verwenden.

Ehorn beharrt in einem zweiten Aufsatze auf seiner Erklärung des Stils und bestreitet die Möglichkeit, nach Numohr's positivem Erfahrungsbegriff die Gesetze des Stils aus den Forderungen des Stoffes zu constituiren.

Ihm entgegnete Numohr im ersten Theile seiner „Italienischen Forschungen“ (Berlin 1827), wo er den reichen durch vielfähriges Studium gewonnenen kunsthistorischen Resultaten eine lange Einleitung zur nähern Bezeichnung seines Standpunkts voranschickt.

Die in der ersten Abtheilung, welche Numohr nicht ganz passend „Haushalt der Kunst“ betitelt, enthaltenen Ansichten stimmen im Wesentlichen mit den in seinen frühern Schriften gegen Jacob's, über die Gruppe des Kaffor und Pollux, und in den Aufsätzen des „Kunstblatt“ entwickelten überein. Die idealistischen Begriffe älterer und neuerer Aesthetiker werden im Sinne Schelling's, daß die Kunst ein Schaffen im Geiste der Natur sein müsse, mit vielen aus reicher Belesenheit und künstlerischer Erfahrung hergeleiteten Gründen, aber ohne philosophische Folgerichtigkeit und Präcision widerlegt. Das den großen Kunstepochen beigelegte und der Gegenwart empfohlene Naturstudium ist kein zufälliges und abgerissenes, sondern ein vielseitiges fortgesetztes Auffassen des Einzelnen mit steter Beziehung auf das Durchmalende und Allgemeine, wodurch der Künstler gleichsam mit der Natur vereinigt zur wahren Freiheit und Unabhängigkeit von Einzelnen hindurchdringt. Gegen Creuzer's Bezeichnung Numohr's als eines hartnäckigen Empirikers *) wurde er zuerst von Friedrich Thiersch in seinen geistreichen archäologischen Briefen über das Ideale in der griechischen Plastik („Kunstblatt“, 1831, Nr. 15) vertheidigt, und Numohr selbst lehnte sie in einem auf

*) In der Anzeige von Thiersch' „Gedanken der bildenden Kunst unter den Griechen“ einer „Jahrbücher für Literatur“, Oct. — Dec. 1830.

diese Briefe bezüglich Schreiben an Thiersch („Kunstblatt“, 1831, Nr. 79) entschieden ab. Die in der zweiten Abtheilung über das Verhältniß der Kunst zur Schönheit enthaltenen Ansichten, wo Rumohr, ohne ein allgemeines Schönheitsgesetz aufzufinden, drei Arten von Schönheit feststellte, verteidigte er in einem besondern Schriftchen: „Beigabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen“ (Berlin 1827), gegen die gerechten Einwürfe des Herrn von Quandt in der halle'schen „Allgemeinen Literaturzeitung“, 1827, Nr. 167.

In der zweiten Hälfte des ersten Bandes betrachtet Rumohr in geistreicher Entwicklung die dunkelsten Jahrhunderte der Kunstgeschichte, von den ersten Darstellungen des über der sinkenden heidnischen Kunstwelt emporsteigenden Christenthums bis zu den erfolgreichen Bestrebungen namhafter italienischer Künstler im 13. Jahrhundert.

Diese Abschnitte enthalten weder noch beabsichtigen sie eine vollständige Geschichte der gesammten künstlerischen Thätigkeit in jenen Zeiten, denn Rumohr wollte nur Resultate eigener Forschungen mittheilen, und ihm waren nicht allein viele für die Geschichte besonders wichtige Theile des Landes, z. B. ganz Unteritalien und Sicilien, sondern selbst die meisten außerhalb der grösßern von Rumohr besuchten Städte befindlichen Kunstwerke wegen der mit dem Besuch verknüpften Beschwerden unzugänglich geblieben. Aber nach des edeln Agincourt verdienstvollen, jedoch nicht von hinreichender Kritik geleiteten Bestrebungen, Cicognara's eleganter Oberflächlichkeit und Ciampi's redlichen, öfter benutzten als erwähnten Forschungen vorbereitete Rumohr durch die seltene Verbindung gelehrten Studiums mit sicherem künstlerischem Blick auch über die Kunstgeschichte dieser Zeiten ein neues Licht.

Ohne das Wesen der altchristlichen Kunst in Architektur, Bildnerei und Malerei in ein großartiges Ge-

mälde zusammenzufassen oder die Fülle der Erscheinungen gründlich ins Einzelne zu verfolgen, bezeichnet er treffend die Kunststufe, welche die ersten sich der Darstellungsweise der antiken Kunst anschließenden allegorischen Vorstellungen einnehmen.

Bei der Schilderung der Kunstzustände im Zeitalter der Langobarden blieben ihm die sicher jenen Zeiten angehörigen mit Inschriften bezeichneten Reliefs in Cimitile bei Nola und in Cividale im Friaul, sowie die Sarkophag der Erzbischöfe Theoborus und Felix in Ravenna unbekannt. Die Wandgemälde unter dem Dom von Assisi dagegen, welche Rumohr diesem Zeitalter zuschreibt, sind offenbar nach dem um das Jahr 1028 vom Bischof Ugo veranlasseten Neubau des Doms und vor dem dritten Bau durch den Meister Johann von Gubbio 1140 gefertigt worden. Gemälde aus dem 6., 7. und 8. Jahrhundert finden sich häufiger in den Katafomben Unteritaliens und Siciliens, die bis ins 12. Jahrhundert zu Begräbnisplätzen benutzt wurden, und die von Neapel bieten eine Reihenfolge von den altchristlichen Zeiten bis in diese Epoche herab dar, wo sich in den spätern auf gleiche Weise wie in Assisi und wie in den Wandgemälden der verschiedenen Grotten bei Castellamare, Calvi und bei den Ruinen des um das J. 880 zerstörten Klosters S. Vincenzo al Volturno, viele Spuren der antiken Malerpraxis erhalten haben. Desgleichen gehören die kürzlich von Orti Manara *) herausgegebenen Gemälde der Felsenkapelle bei der Kirche der heiligen Nazario e Celso in Verona nicht wol, wie Rumohr annimmt, dem 7. oder 8. Jahrhundert an, sondern wahrscheinlicher sind die drei verschiedenen Wandbeurtheile in

*) L'antica cappella incavata a scalpello nel monte detto di «caglione o costiglione presso la chiesa de SS. Nazario e Celso in Verona Verona 1841.

kurzen Zwischenräumen im 11. und 12. Jahrhundert bemalt worden.

Der sehr verdienstvolle Aufsatz über den Zustand der bildenden Kunst von Karl's des Großen Regierung bis auf Friedrich I. beleuchtet vorzugsweise in einer Reihenfolge treffender Bemerkungen die Geschichte der deutschen Kunst während dieser Jahrhunderte und entwickelt die Ursachen des Übergewichts derselben über die gleichzeitigen Bestrebungen in Italien. Die Epoche des tiefsten Verfalls der letztern führt Rumohr von der Mitte des 9. bis zu Anfang des 12. Jahrhunderts fort, aber die Veranlassungen, die ihn bedingten, fasste er für die sehr verschiedenen Verhältnisse in den einzelnen Theilen Italiens zu allgemein auf, sowie auch die Aufzählung der Kunstdenkmalen zu lückenhaft ist und die localen Unterschiede zu wenig hervorhebt. Allein Mailand konnte z. B. in der von Volpinus im Auftrag des Erzbischofs Angilbert um das J. 835 gefertigten Altarbekleidung, welche die vorübergehenden Goldschmiedarbeiten des langobardischen Zeitalters an Eleganz übertrifft, sowie in dem Reich des Erzbischofs Gottfried vom J. 978 und in den beiden auf Befehl des Erzbischofs Eribert um das J. 1045 verzierten Evangelienbüchern für die Johannis-Kirche in Monza und den Dom zu Mailand interessante Anknüpfungspunkte darbieten. Auch mit den Miniaturen der Abschrift des bekannten Lobgedichtes des Donio lassen sich viele gleichzeitige zusammensetzen, von welchen besonders die aus der Zeit des Abtes Desiderius in Montecassino um das J. 1070 eine bessere Technik darlegen. Ebenso begreifen Rumohr's Mittheilungen über die im 12. Jahrhundert mit zahllosen localen Abstufungen wieder aufstrebende Kunst nur eine Reihenfolge von Erscheinungen in Mittelitalien, welche treffend charakterisirt werden, ohne daß Rumohr's Betrachtung selbst für diese Länder irgend erschöpfend genannt werden könnte. Für die römische Bildnerschule der Cosmaten

hatte Witte vor Numoer, und Promis und Gage haben nach ihm Forschungen angestellt, und doch bleibt noch Manches zu erwähnen übrig.

Ein vorzügliches Verdienst erwarb sich Numoer durch die im folgenden Abschnitt über das 13. Jahrhundert enthaltene gelehrte und sichtsvolle Auseinandersetzung der Einwirkungen der Byzantiner auf die Entwicklung der italienischen Malerei und durch die scharfe Unterscheidung des byzantinischen Stils von den künstlerischen Traditionen der Italiener. Für die Nachwirkung der vom Abt Desiderius nach Montecassino berufenen griechischen Mosaicisten konnten die Wandgemälde, welche die ganze von demselben im J. 1073 erbaute Kirche S. Angelo in Formis bei Capua verzieren, Numoer einen sicherern Anhaltspunkt geben als die von ihm hervorgehobenen römischen Kunstwerke.

Den insbesondere seit jener Zeit fortdauernden Einfluß der Byzantiner auf die Bestrebungen der italienischen Künstler, die sich ihm bald unbedingt hingaben, bald sich theilweise in ihren Zusammenstellungen und dem technischen Verfahren von ihm bestimmen ließen, während sie sich oft wieder lokalen antiken Vorbildern angeschlossen, können wir in einer Reihe von öfters mit Künstlernamen bezeichneten Bronzetüren, Bildwerken anderer Art und Malereien verfolgen, welche von Numoer, da sie größtentheils Unteritalien angehören oder in kleinern Orten zerstreut sind, übersehen wurden. Wir dem von Numoer besonders hervorgehobenen Mosaicisten Solfernus, der 1207 die Fassade des Doms von Troletto verzierte, wetteifern die drei bisher unbekannten römischen Maler Johannes, Stefanus und Nicolaus, welche die jetzt verfallene Basilika beim Castello S. Elia unweit Civita Castellana ausmalten.

Bei der Fülle trefflicher, auf scharfsinnige Combinationen gestützter Bemerkungen, die dieser erste Band der „Italienischen Forschungen“ enthält, übersteht man gern

einzelne, besonders feste, unbegründete Hypothesen, die hier mit der größten Zurecht mitgetheilt werden. Hierher rechne ich die Annahme: daß die musivischen Deckengemälde des äußern Ganges der venetianischen Marcuskirche dem christlichen Alterthum angehören, wozu weder die Structur und die Geschichte des Gebäudes, noch der Charakter der Gemälde selbst eine genügende Veranlassung geben. Die Gemälde haben nicht, wie Rumohr sagt, einen weißen, sondern goldenen Hintergrund, die Gewandmotive zeigen entschiedene Spuren späterer Technik, und für das Festhalten der früh ausgebildeten typischen Vorstellungen aus dem Alten Testament lassen sich noch spätere Beispiele nachweisen. Aus den frühern Jahrhunderten des Christenthums möchte dagegen der eigenthümlich verzierte Mosaikfußboden der alten Basilika zu Grado in den venetianischen Naremmen herrühren, deren alter Kanzel auch die in der Marcuskirche nachgebildet erscheint.

Noch sonderbarer erscheint aber die Bestimmtheit, mit welcher Rumohr an dem 1713 unter Benedict XIV. nach einer Zeichnung erneuten musivischen Gemälde der Tribune an der Scala Santa Handfertigkeiten des 9. Jahrhunderts wahrnehmen wollte.

Der zweite Band der „Italienischen Forschungen“ umfaßt eine Reihesfolge verschiedener Aufsätze über die Geschichte der Kunst in Mittelitalien, vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zu den nächsten Vorgängern Raffael's und Michel Angelo's. Nachdem Vasari in seinen anmuthigen Lebensbeschreibungen die Künstler Toscanas an die Spitze aller kunstgeschichtlichen Entwicklung gestellt, rief das mit dem Sinken der politischen Bedeutung Italiens sich steigende Interesse an den künstlerischen und literarischen Hervorbringungen der einzelnen Städte eine Menge provinzieller Kunstgeschichten hervor, die theils durch verdienstvolle Aufklärungen, theils durch heftige Ausfälle gegen Vasari und oft selbst durch er-

gedichtete Combinationen und Erzählungen ihrer Vaterstadt einen ähnlichen Ruhm sichern sollten wie Vasari den rastlosen Bildungsfortschritten seiner Mitbürger. Langsam verarbeitet das umfassende Material durch vorsichtige Abwägung der verschiedenen entgegengesetzten Meinungen und reichen Notizen zu einer literarischen Kunstgeschichte, aber schleppte, in den Kunstansichten des Rengsch'schen Zeitalters befangen und nur theilweise auf Anschauung des Einzelnen gestützt, die Masse der durch Localtributen aufgespürten Künstlernamen als literarischen Ballast mit fort. Numohr faßt dagegen nur die hervorragenden, die Entwicklung der Kunstgeschichte Mittelitaliens bezeichnenden Namen aus der Fülle der Erscheinungen heraus und theilt, ohne Vollständigkeit irgend einer Art zu erstreben, nur neue Resultate seiner auf sorgfältige und gediegene Beobachtung und das umfassendste urkundliche Quellenstudium gestützten Forschungen mit.

Zuerst wies Numohr in einem trefflichen und gründlichen Aufsatz dem bei Vasari als eine seine Zeitgenossen weit überstrahlende Erscheinung hervorgehobenen Cimabue durch richtige Würdigung der gleichzeitigen Sienefer Bestrebungen und insbesondere der Gemälde des Duccio di Buoninsegna seine kunsthistorische Stellung an.

Der Bewunderung des von seinen Zeitgenossen hochgefeierten Giotto, die, nachdem sie Jahrhunderte lang gleichsam traditionell fortgepflanzt worden, unter Numohr's näherer Umgebung in Rom in einer etwas überschwänglichen Weise wieder auflebte, trat er mit nüchterner scharf vergliedernder durch den Geist des Widerspruchs gesteigerter Kritik entgegen, die er später in den Anmerkungen zu Schorn's Übersetzung des Vasari, nach mehreren deshalb erduldeten Angriffen, einigermaßen milderte. Weit davon entfernt, dem Giotto eine besondere Großartigkeit der Auffassung christlicher Charaktere und ein tiefes Eingehen in den jedesmaligen Vorwurf zuzugestehen, bezeichnet er ihn, von einer genauen Betrachtung

des durch seine Namensunterschrift beglaubigten Bildes in der Kapelle Baroncelli der Kirche Sta. Croce zu Florenz ausgehend, als frivolen Erneuerer, der mit Aufgeben der altchristlichen, von den Byzantinern fortgepflanzten, und von Duccio und Cimabue zu seltener Erhabenheit durchgebildeten Ikonen, mit Geschick und Leichtigkeit die Lieblingsgegenstände seines Zeitalters, insbesondere die Lebensmomente moderner Heiligen in affectvollen Darstellungen vorführte und sich der altitalienischen Malertechnik anschloß. Dem Menschen Giotto lag der lebensfrohe Kumohr, auf ein paar Novellenzählungen gestützt, wegen seiner nüchternen praktischen Weltansicht an, die er wol mit den meisten italienischen Künstlern gemein hatte, die, während sie wie Pietro Perugino die tiefste religiöse Sehnsucht in ihren Bildern ausprechen, weit entfernt waren von jenem religiösen Hinbrüten farbloser deutscher Studienfrömmelci.

Schon Ernst Förster vertheidigte Giotto in einem trefflichen Aufsatz der „Beiträge zur neuen Kunstgeschichte“ und hob als sein Verdienst die Eroberung des Gedankens für die bildende Kunst und die damit in Verbindung stehende Vermehrung des Stoffs hervor. Dieser Stoff gehört aber nicht vorzugsweise dem pathetischen und durcktesten Bereiche mönchischer Religiosität an, wie Kumohr vermuthet, sondern umfaßte die Gedankenwelt einer großartig bewegten Zeit, deren poetischen Gehalt Kumohr ebenso wenig anerkannte wie die Gesamterscheinung des größten Künstlers des 14. Jahrhunderts. In S. Francesco zu Assisi, wo sich die schwärmerische Verehrung des neuern Heiligen in einer eigenthümlichen Kunstwelt aussprach (während der Tempel zu Orvieto die poetisch-symbolische Anschauung der christlichen Religion und die tiefe Einheit des Alten und Neuen Testaments im Begriffe des Opfers verherrlichte und poetische und religiöse Hochgefühle bei der Erbauung freibürgerlicher Dome zusammenwirkten), tritt in der Ver-

mählung des heiligen Franz mit der Armuth und in den andern auf ihrer Kunststufe so harmonisch wirkenden Gemälden das Burleske gewiß ebenso wenig hervor wie in manchen seltsamen Allegorien der „Göttlichen Komödie“, aus welcher jener Gegenstand entlehnt ist. Jenes könnte man aber in einzelnen Darstellungen aus dem Leben des heiligen Franz in der Oberkirche zu Assisi finden, die, wie Rumohr darlegt, nicht von Giotto, sondern von seinen Nachfolgern gemalt wurden, obwohl mehr der großartigen und ergreifenden Compositionen, wie der Tod des Grafen von Celano und die Erscheinung des heiligen Franz im Concil von Arles, zu entscheiden den Geist der Erfindung des Giotto aussprechen, um sie nicht von ihm herzuleiten. Das berühmte früher von Ruscheweyh und zuletzt für Rosini's flüchtige Geschichte der italienischen Malerei als Hauptwerk des Giotto gestochene Wandgemälde im Refectorium von Sta. Croce zu Florenz erkannte Rumohr als später; wahrscheinlicher dürfte dagegen dem Giotto das Rumohr unbekannte herrliche Tafelbild mit dem gleichen Gegenstand in der Sammlung des Grafen Bisenzio in Rom angehören. Nicht fehlt es, wie Rumohr glaubte, an alten und zuverlässigen Nachrichten für die Originalität der dem Giotto in der Sacristei der Peterskirche beigelegten Gemälde, für diese und für die großartige Composition des Mosaiks mit dem Schiff der Kirche hatten Sarampi *) und Cancellieri **) schon lange die betreffenden Beweistellen bekannt gemacht. Irrigerweise fand Rumohr die Vorzüge des Giotto besonders in den lange nach seinem Tode gefertigten Gemälden der Incoronata in Neapel ausgesprochen, die in manchen Theilen an Taddeo Gaddi erinnern, und falsch bezeichnete er ebenfalls die Gemälde

*) Illustrazione di un antico sigillo della Garfagnana (Rom 1159. 2. 83.

**) De Secretariis veteris Basilicae Vaticanae (Rom 1766. 2. 43).

in der Arena zu Padua, wenn er sie gänzlich entstellt nennt, da nur ein Theil derselben, obwohl mehr als Selvatico *) in seiner schätzbaren Schrift annimmt, von neuern Händen besudelt erscheint. Die Figur der Stultitia ist nicht wie mehrere andere der von Giotto besonders geistreich charakterisirten Gestalten der Tugenden und Laster übergegangen, sondern nach Überweisung der Figur des Giotto im 17. Jahrhundert an einer andern Stelle gemalt worden. Wie Rumohr mehrere andere Gemälde des Giotto wie das in der Brera zu Mailand und die im Besiz Restner's zu Rom unbekannt blieben, so sind auch zwei Hauptwerke, die Rumohr's Meinung gewiß bestimmt haben würden, seit dem Erscheinen der „Italienischen Forschungen“ der Anschauung zurückgegeben worden. Das großartige trefflich erhaltene Wandgemälde im Refectorium von Sta. Chiara zu Neapel, welches ich bereits für eine besondere Schrift in Kupfer stechen ließ, würde Rumohr überzeugt haben, daß Giotto seinen Vorgängern nicht wie er annahm in der Durchbildung einzelner erhabener Gestalten der christlichen Welt nachstand, und die lebendige Charakteristik der bedeutendsten Persönlichkeiten des florentinischen Freistaats in den vorzugsweise durch des Engländers Kirkor Verdienst wieder aufgedeckten Gemälden im Palaste des Barghello zu Florenz, mußte ihm die Bewunderung noch erklärlicher machen, welche die Zeitgenossen des Giotto ihm wegen der frischen Auffassung des mannichfaltigen Lebens zollten.

Ein besonderes Verdienst erwarb sich Rumohr um die Nachfolger des Giotto und die sienesiser Meister des 14. Jahrhunderts durch geistreiche Bezeichnung ihres künstlerischen Charakters und gründliche Untersuchung über ihre Geschichte. Des Giotto Fortschritte in der

*) Sulla Capellina degli Scrovegni nell' arena di Padua e sui freschi di Giotto in essa dipinti (Padua 1830).

weitem Durchbildung der Licht- und Schattensmassen tritt besonders in den von Rumohr übergangenen Deckengemälden der Kirche Sta. Chiara zu Assisi hervor. Demselben Künstler möchte das neuerlich in Florenz wieder aufgedeckte Wandgemälde mit der Vertreibung des Herzogs von Athen angehören, welches in der Personifikation des Geizes durch eine kleine Geryonsgestalt, die der stiehende Herzog in den Armen hält, ein interessantes Beispiel von dem Einfluß Dante'scher Vorstellungen auf die Kunst gibt.

Sonderbarerweise überfah sowohl Rumohr als Förster, der nach ihm den Simon Martini geistreich charakterisierte, ein Hauptwerk desselben, die zehn Darstellungen der Martinskapelle in der Kirche S. Francesco zu Assisi, welche ihm entschieden angehören, obwohl sie Vasari dem Puccio Carpanna beilegt. In der Kirche des heiligen Lorenz zu Neapel entdeckte ich unter dem von neapolitanischen Geschichtschreibern einem fabelhaften Simon von Neapel beigelegten Gemälde mit der Darstellung des Bischofs Ludwig von Toulouse, der seinem jüngern Bruder Robert die Krone von Sicilien abtritt, die Inschrift *Simon de Senis me pinxit*, wodurch eine interessante Gelegenheit geboten wird, Simon's sinnvolle feine Auffassung im Bildniß des Königs Robert mit der großartigen Weise des Giotto, der ihn im Refectorium der Clarentirche darstellte, zu vergleichen.

Ein längerer Aufsatz über den Bau des Doms von Siena, der gewissermaßen die kunsthistorische Entwicklung unterbricht, enthält sehr interessante urkundliche Forschungen über das Baureisen und die Bildnerschulen Italiens im 13. und 14. Jahrhundert.

In der folgenden inhaltreichen Abhandlung: „Von einigen Dunkelheiten und Verwechslungen der Kunstgeschichte des 14. und folgenden Jahrhunderts“, stellte Rumohr den Lorenz von Biterbo offenbar zu hoch, wenn er ihn hinsichtlich der Charakteristik der Köpfe dem Fra

Filippo und Alessio Baldovinetti und in der Anlage des bei ihm mehr motivreichen als zur Schönheit durchgebildeten Gefäßes den meisten Zeitgenossen vorzieht.

Aber als der vorzüglichste Theil des Werks, als Rumohr's trefflichste kunsthistorische Arbeit und als die beste neuere Schrift über mittelalterliche Kunst überhaupt, muß der Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toscanischen Malerschulen für das 15. Jahrhundert betrachtet werden. Die Charakteristiken und Zusammenstellungen des Arcagnuolo und des Giovanni da Melano, des Masaccio und Giesole, des Ghiberti und Donatello werden gewiß zu jeder Zeit als classisch anerkannt bleiben. Spätern Forschern ist es vorbehalten, die Entwicklung einzelner Individualitäten genauer zu verfolgen und neue Gestalten den bekannten anzureihen, aber Rumohr's Betrachtungsweise im Ganzen dürften sie nicht wol erschüttern. Zu einer etwas günstigeren Beurtheilung des Donatello hätte ich Rumohr die Anschauung der Meisterwerke desselben zu Montepulciano gewünscht, sowie ihn der Anblick der genialen Schöpfungen des Signorelli in Orvieto veranlaßt haben würde, diesem großen Vorgänger des Michael Agnolo, der zuerst von den Malern der neuern Welt die entkleidete menschliche Gestalt beherrschte und mit Seele durchdrang, eine vorzügliche Berücksichtigung zu widmen. Ebenso wäre es wünschenerwerth, daß Rumohr seiner geistreichen und treffenden Charakteristik der spätern Meister der umbrischen Schule, durch den Besuch von mehreren kunsthistorischen Hauptpunkten Umbriens und das Studium von Künstlern, über die er wie über Piero della Francesca voreilig urtheilte, eine tiefere Begründung und größere Ausdehnung gegeben hätte. Der Einfluß der Malerschule von Siena auf die Entwicklung der umbrischen Kunst beginnt schon mit der Anwesenheit des Simon in Assisi, und läßt sich außer den bereits von Rumohr erwähnten Beweisen durch manche andere Beispiele bis zu Ende des 15.

Jahrhunderts fortführen, wo durch Pietro Perugino und Pinturicchio die Rückwirkung auf die bessern sienesischen Meister, insbesondere den Pachierotto und selbst den Sodoma, eintrat. Für das Anschließen des Alunno an sienesischen Vorbilder zeugt der Vergleich seiner frühesten Gemälde in Diruta mit den sienesischen Bildern in Siena.

Weniger genau als in seiner treffenden Charakteristik der Meister ist Numohr in den Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke; ihn beschäftigt nur selten der Vorwurf des Künstlers, aber die Auffassungsweise desselben pflegt er in kurzen, scheinbar aus dem Gedächtniß niedergeschriebenen Sätzen näher zu bezeichnen. Numohr schrieb mir hierüber im Juni 1831 nach Italien: „Wenn es mir bisweilen geglückt ist, in wenig Worten ein Kunstwerk anschaulich zu machen, so war es, weil ich dabei nur an das Kunstwerk gedacht und dessen Eindruck auf mich vergessen hatte.“ Irrthümer wie die sonderbare Verwechselung des zu den Füßen Alexander's III. sterbenden Gegenpapstes in den Wandgemälden des Spinello zu Siena, mit der Demüthigung Friedrich's in Venedig, sind ihm jedoch sonst nicht entchlüpft.

In der letzten Abhandlung des zweiten Bandes „über die unumgängliche Vielseitigkeit in den Beziehungen, die Hindernisse der Entwicklung, die Ursachen des vorzeitigen Verfalls der neuern Kunst“, hat Numohr den vorher nur von sienesischen Schriftstellern gefeierten Giovanni Antonio Razzi, genannt Sodoma, unter den Zeitgenossen Raffael's mit Recht hervorgehoben. Mir schien das Verdienst der von Numohr besonders gerühmten Gemälde im Kloster Monte Oliveto maggiore sehr ungleich, auch hat ein großer Theil derselben durch Übermalung gelitten. Die in diesem Aufsatz enthaltenen allgemeinen Betrachtungen über die Geschichte der Kunst in Italien enthalten eine Menge geistreicher und treffender Blicke.

Der zweite Band der „Italienischen Forschungen“ wurde mit noch entschiedenem Beifall begrüßt als der erste, er bildete die Grundlage zu einer neuen, auf sicherem Quellenstudium und umfassender Kunde basirten Aufstellungsweise der italienischen Kunstgeschichte, an welche sich alle neuen Forscher angeschlossen haben und anschließen müssen. Unter den Künstlern und Kunstfreunden trug er wesentlich dazu bei, vor dem ebenso einseitigen und verblendeten Enthusiasmus für unbedeutende alte Vergolder, als vor dem für leichte Schmiererei neuerer Zeiten zu bewahren, und Geist und Herz für das wahrhaft Bedeutende und von originellem Leben Erwärmte aller Zeiten zu erschließen.

Während seines zweiten Aufenthalts in Rom hatte sich Rumohr der unter den geistreichsten deutschen Künstlern wie Cornelius, Wagner, Veit, Koch und Overbeck herrschenden Abneigung gegen das steife geisttödtende Unterrichtsweisen der Kunstakademien angeschlossen, das erst in den letzten Zeiten an mehreren Orten einige glückliche Modificationen erfahren hat. Diese Institute, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts der Wunsch italienischer Künstler ins Leben rief, der unter ihren Landsleuten überhandnehmenden Vorliebe für die Kunstbestrebungen der Niederländer entgegenzutreten, hatten seit der Zeit ihrer Entstehung zahllose Summen in den verschiedenen Ländern verschlungen, ohne einem bedeutenden Talente seine Ausbildung gegeben zu haben, denn gediegenere Geister, z. B. ein Rafael Mengs, hatten sich außerhalb derselben ihre Bahn gebrochen.

Rumohr war wie jene trefflichen Künstler der Meinung, daß das Handwerksmäßige der Malerei wie bei den großen Meistern der frühern Jahrhunderte im Knabenalter zu erlernen sei, sodas die fortschreitende geistige Entwicelung mit der gleichzeitigen Ausbildung der technischen Fertigkeiten Hand in Hand gehe. Ihn hatte schon früher der Gedanke beschäftigt, einen Künstler nach

seinen Ansichten zu erziehen, wou ihn das eigene, insbesondere in der Erfindung von Landschaften anzuerkennende Talent und eine größere Vertrautheit mit dem technischen Verfahren, als sie Kunstgelehrten eigenthümlich zu sein pflegt, befähigten. Das mehr untergeordnete Talent des Franz Horny, der Numohr auf seiner zweiten italienischen Reise begleitete, konnte seinen Wünschen nie ganz entsprechen. Wäre dieser nicht in der künstlerischen Entwicklung dahingestorben, so hätte er später einen größeren Genius auf eine eigenthümliche Weise in der Art des Giovanni da Udine unterfügen, aber nicht wol schaffend auftreten können.

Während jetzt Numohr in Nothenhausen mit der Herausgabe der „Forschungen“ beschäftigt war, besuchten ihn öfters jüngere Künstler aus Hamburg, die von seinen Sammlungen und seinem Interesse an ihrer Thätigkeit angezogen wurden. Von diesen nahm Numohr einen talentvollen sechzehnjährigen Jüngling, Namens Friedrich Nerlich, in sein Haus, suchte ihm früh die Handhabung aller malerischen Werkzeuge methodisch beizubringen und leitete die künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung. Nerlich's Heranwachsen zur männlichen Reife und sein glühendes Verlangen, das Vaterland der Künste zu betreten, wo er sich später unter dem Namen Nerly die allgemeine Anerkennung und Liebe erwarb, trafen mit Numohr's Wünsche zusammen, nach Beendigung der Herausgabe des zweiten Theils der „Forschungen“, für einen dritten, der die Untersuchung durch eine umfassende Arbeit über das Zeitalter Rafael's abschließen sollte, an Ort und Stelle neue Materialien aufzufinden.

Gie Numohr im Frühjahr 1828 in Nerlich's Begleitung seine dritte Reise nach Italien antrat, verweilte er einige Zeit in Dresden und in Berlin. In Dresden fand er in jener Fülle von Meisterwerken, die einst die Richtung seiner Lebensbestrebungen bestimmte, die Krone

von allen, Rafael's Madonna, durch Palmaroli's unglückliche Restauration entstellt. Die öffentliche Verbreitung seiner mündlichen Mißbilligung veranlaßte ihn zu einer umständlichen und lehrreichen Auseinandersetzung seiner Ansichten über diese und andere neuere Wiederherstellungsversuche alter Meisterwerke („Kunstblatt“, 1828, Nr. 38). In Berlin nahm Rumohr den lebhaftesten Antheil an dem Emporsteigen des neuen Museums, mit welchem der geistreichste Architekt der neuesten Zeit eine Epoche in der Architektur Norddeutschlands begründete. Genaue Bekanntschaft mit den zur Ausschmückung bestimmten Gemälden, und der Wunsch, den mannichfaltigen Sprossen des Baumes der Kunstgeschichte neue und zugleich die Blüten der Vollenbung hinzuzufügen, begleiteten Rumohr nach Italien und veranlaßten ihn, mit Zurücksetzung der literarischen Absichten, seine Zeit auf die edelste und uneigennützigste Weise diesem Zwecke aufzuopfern. Die Reise ging von Anfang an nicht ganz nach Rumohr's Wunsch, schon in Mantua beschädigte er sich durch einen Fehltritt den Fuß, was später während zwei Monaten seine Thätigkeit in Florenz lähmte. Dann knüpfte er mit Messer in Florenz und dem Marchese Nerli in Siena, wegen Bilderverkaufe Unterhandlungen an, welche ihn selbst nöthigten, den für seine Gesundheit erforderlichen Gebrauch der Seebäder an der genuesischen Küste aufzugeben.

Inzwischen traf der Kronprinz von Preußen in Florenz ein, und Rumohr wurde die ehrenvolle und schwierige Aufgabe zu Theil, diesen für alles Schöne in so hohem Grade empfänglichen Fürsten in vier Tagen durch die Kunstwelt der Arnstadt zu führen. Dann geleitete Rumohr den Kronprinzen durch die alterthümlichen Gebäudemassen des hochgelegenen, malerisch gruppirten Siena, dessen reichgeschmückter schattiger Dom und alte Malerschule durch das Gepräge einer auf religiöse Hingebung

und bürgerliche Freiheit basirten poetischen Blüthezeit so mächtig auf jedes edle Gemüth wirken.

Der Kronprinz hatte in Mailand ein verkäufliches Bild gesehen, welches dort dem Rafael zugeschrieben ward, und Numohr, dessen Meinung der Prinz zu vernehmen wünschte, da das erregte Wohlgefallen nicht alle Zweifel niederschlug, ließ sich durch den preussischen Gesandten in Rom Scheimrath Bunsen bewegen, eine Reise nach Mailand zu unternehmen. Hier angelangt fand er sich in seinen Erwartungen in Betreff des Bildes getäuscht, der Aufenthalt, der sich durch die Aussicht auf andere Erwerbungen bis auf drei Monate verlängerte, befriedigte ihn wenig, und zuletzt mußte der Ankauf der von ihm vorgeschlagenen Gemälde aus dem 16. Jahrhundert von großartiger Wirkung, woran das berliner Museum so fühlbaren Mangel litt, wegen eingetretener Verhältnisse unterbleiben. Da traf es sich, daß Numohr für die zu seiner Disposition gestellte Summe von 117 Louisdor ein schönes von Valerio Vincenzino gearbeitetes Gefäß von Bergkristall, mit reicher Fassung, von Benvenuto Cellini erwarb, das ihn aus Besorgniß, es möchte auf dem Transport beschädigt werden, zuletzt veranlaßte, es selbst nach Berlin zu überbringen. Hier nahm Numohr den lebhaftesten Antheil an der historischen Bestimmung der einzelnen für das neue Museum ausgewählten Gemälde, und nach der Rückkehr nach Rothenhausen wurde ihm vom Staatsminister von Humboldt angeregt, der Kronprinz wünsche, daß die zur Auswahl und Anordnung der Gemälde des Museums ernannte Commission sich mit ihm in Verbindung setzen möge. Numohr erklärte sich nach Einsicht der ihm mitgetheilten Sitzungsprotokolle im Einzelnen mit den Deliberationen der Commission einverstanden, stellte aber im Allgemeinen einen ganz verschiedenen Plan auf, der mit leichten Abänderungen angenommen wurde. Gleichzeitig erhielt Ru-

mehr vom König und vom Kronprinzen mehrfache Zeichen ihrer Gunst und Erkenntlichkeit.

Wie mir Rumohr am 30. April 1832 nach Rom schrieb, hätte er auf dieser letzten Reise gewünscht, Zea's mannig gesammelte und mannig benutzte Forschungen in einem größern Maßstab im Archiv der Peterskirche und in andern römischen Archiven bis zur Zusammenstellung eines Codex diplomaticus der Kunstgeschichte des Papstes Julius II. fortsetzen zu können. Er würde das später von Sage und Passavant mehrfach besprochene Gedicht des Giovanni Santi in der vaticanischen Bibliothek abgeschrieben, die öffentlichen und Familienarchive in Perugia und Citta di Castello für Rafael's Jugend, das der Gonzaga zu Mantua für Giulio Romano und Tizian und das der Medici zu Florenz für die Regierungen Leo's X. und Clement' VII. untersucht haben. In Urbino hätte er eine Revision der Untersuchungen Pungileoni's für nöthig und eine Nachlese möglich erachtet.

Obwol nun Rumohr keine Gelegenheit gefunden hatte, seine frühern Forschungen für das Zeitalter Rafael's, die er nach einem so umfassenden Plane fortsetzen wollte, irgend zu bereichern, so beschloß er sie doch, die Hoffnung einer baldigen Rückkehr nach Italien aufgebend, zur Herausgabe zu ordnen, da sie ihm im Vergleich zu den Schriften Anderer über denselben Gegenstand noch sehr erheblich schienen.

Der Aufsatz: „Über Rafael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen“, welcher den Hauptinhalt des 1831 gedruckten dritten Theils der „Italienischen Forschungen“ bildet, konnte den Erwartungen, die Rumohr insbesondere durch den Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toscanischen Kunstschulen für das 15. Jahrhundert erregte, nicht entsprechen. Man suchte eine großartige Auffassung und Darstellung der geistigen Zustände und des nach allen Seiten hin thätigen Kunstlebens überhaupt in jener glänzendsten Periode der neuern Kunst

geschichte und fand nicht einmal ein vollständiges Bild der geistigen, poetischen und künstlerischen Entwicklung und Thätigkeit des vielseitigsten und größten Malers der neuern Welt, sondern nur eine Reihesfolge scharfsinniger, feingefühlter und geistreicher Bemerkungen über seine Werke und einzelne Lebensverhältnisse. Über Urbino und Giovanni Santi theilt Rumohr nichts von Wichtigkeit mit, er beurtheilt Leptern, dessen Lebensgeschichte und kunsthistorische Stellung zuerst durch Passavant's umfassendes und verdienstvolles Werk festgesetzt ward, nach dem Bilde des berliner Museums, das offenbar nicht ihm, sondern dem Timoteo della Pace angehört, da hier wie öfters seit dem erwachten Interesse an den Leistungen des Giovanni Santi die Inschrift verfälscht wurde.^{*)} Bei der Aufzählung der Jugendwerke Rafael's verleitete Rumohr das mit der Anerkennung seiner schriftstellerischen Verdienste gewachsene Selbstgefühl zu manchen künstlichen Combinationen und ledigen Annahmen. Von Leptern will ich beispielsweise nur die erwähnen, daß Ridolfo Ghirlandajo Rafael's am fleißigsten vorbereitetes Gemälde, die Grablegung, beendigt habe, worin dieser die Ergebnisse seiner florentinischen Studien mit dem tiefsten Gefühl der umbrischen Schule in einer über alle Theile gleichverbreiteten Vollendung verschmelzt. Bei vielen andern Behauptungen tritt uns dagegen die Wahrheit der Ansicht Rumohr's mit entschiedener Evidenz entgegen, wie da, wo er Rafael's Mitwirkung bei dem Gemälde des Pinturicchio in S. Girolamo zu Perugia vermuthet. Vergebens sucht man bei Rumohr eine genauere Würdigung der Mitschüler Rafael's, insbesondere des Giacomo Cragna, dessen

^{*)} Noch vor wenigen Jahren wurde das Bildniß eines unbekannten Knaben, durch eine evident moderne Inschrift als das des Rafael von der Hand des Giovanni Santi bezeichnet. In Rom hat eine bedeutende Summe von einem Engländer erworben und dem König von Preußen eine Gabe überreicht.

frühere und bessere Werke sich in der äußern Erscheinung am meisten Rafael's spätern Jugendbildern annähern, obwohl sein gemüthvolles aber beschränktes Wesen den frühern Spuren eines nach allen Seiten hin ausstrebenden Genius und eines tiefern Seelenlebens gegenüber nicht zu verkennen ist.

Viel Treffliches enthalten Rumohr's Bemerkungen über Rafael's Leistungen zu Rom unter der Regierung des Papstes Julius II., er hob jedoch blos die in ihnen dargelegte technische Entwicklung des Künstlers hervor, ohne auf die oft schwierige Deutung der einzelnen auf die gelehrte Weltansicht des Zeitalters begründeten Gemälde sowie des innern Zusammenhangs der verschiedenen Darstellungen in den Stenzen des Vatican's näher einzugehen, wofür trotz der lobenswerthen Bemühungen Platner's und Passavant's noch Manches insbesondere im Zimmer des Heliodor zur Bestimmung der tiefern Beziehung zwischen den Deckengemälden und den Hauptdarstellungen auf den Wänden zu leisten übrig bleibt. Fruchtlos scheinen Rumohr's Bemühungen, das bekannte Bildniß des Bindo Altoviti in München für ein Spiegelbild des Rafael selbst zu erklären.

Die historische Zusammenstellung des großartigen ungestümen Julius mit dem feinen, gelehrten und weichen Leo ist treffend und geistreich. In dieser Charakteristik war ihm freilich Carlo Fea^{*)}, aber in der ihm eigenthümlichen energischen und einseitigen Weise, vorangegangen, welche die ebenso einseitige Entgegnung Ratti's^{**)} hervorrief. Aber viele der bedeutendsten spätern Werke Rafael's, insbesondere die für die Tapeten gefertigten Cartons, worin sich der eigenthümlich dramatische Geist der spätern Rafael'schen Kunst und die

^{*)} Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino. Parte II. Paralello di Giulio II. con Leone X. (Rom 1822.)

^{**)} Lettera al Sig. Avv. Carlo Fea sul di lui paralello di Giulio II. con Leone X. (Rom 1822.)

männliche Auffassungsweise christlicher Gegenstände im Gegensatz zu der in den frühern Werken vorherrschenden sehnsuchtsvollen Lyrik auf eine so glänzende Weise offenbart, werden nur sehr vorübergehend charakterisirt.

Glücklich bezeichnet Rumohr Rafael's Eingehen in die mythologischen Aufgaben und das Umschaffen derselben zu einem modernen Kunstelement im Zeitalter Leo's X. Das Hervorheben der ununterbrochenen Fortpflanzung und der mannichfaltigen Bedingung antithologischer Vorstellungen in Poesie, Kunst und Volksleben, durch alle Zeiten des Mittelalters bis auf unsere Tage, ist ein noch zu lösendes Problem. In der italienischen Poesie verwebte sich jenes Element theils organisch mit den neuen Gestalten des Christenthums, wie bei Dante, theils durchdringen sich in wunderbarer Mischung und zu keinem ideellen Ganzen verschlungen, antike und christlich-mythologische Gebilde, wie in den Werken des Tannazaro und in der Reihesfolge von Lobgedichten auf die Päpste des 15. und 16. Jahrhunderts, welche handschriftlich in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt werden und ein merkwürdiges Zeugniß von Dem ablegen, was man den Päpsten als Schmeichelei sagen konnte; theils endlich ist die Mythologie wie in unsern Tagen der Anruf der Muse eine äußerliche Maschinerie und ein Surrogat für poetische Gedankenarmuth. In den Künsten wurden von den ersten Zeiten des Christenthums an antike Gestalten und Motive zu christlichen Vorstellungen umgebildet, aber die mythologischen Vorstellungen selbst umschwebten oft als heiteres Gedankenfeil, als einsassende Groteske die ernsten Erscheinungen der Religion. Rafael allein von allen Malern ist es gelungen, die Mythoswelt des Alterthums in einer Weise zu reproduciren, daß seine Erfindungen trotz einzelner Fremdartigkeiten dem Geiste der Composition nach einem sehr griechischen Künstler angehören

könnten, während sie gleichzeitig fest auf dem Boden ihres Zeitalters stehen. Hierin kam ihm Correggio in den Fresken von S. Paolo zu Parma am nächsten, die uns vielleicht noch mehr als Rafael's Werke die Echaris der Griechen vergegenwärtigen können. In den frischen Gründungen des Giulio erdrückt schon die mächtige überfordernde Kraft der von einer gewaltigen Gegenwart erfüllten Subjectivität den zarten Hauch griechischer Anmuth und sinnvollen Eingehens in die Vorbilder des Alterthums.

Die dem Leben Rafael's im dritten Theile der „Italienischen Forschungen“ angehängte Untersuchung über den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters enthält neben vielen bereits früher von Numohr im „Deutschen Museum“ und im „Kunstblatt“ mitgetheilten Bemerkungen manche neue schätzbare Aufklärung. Über die Werke der Gothen und Langobarden berichtet Numohr wenig Bedeutendes. Die Bauten der Leptern in Oberitalien hatten bereits Sacchi und besonders Giulio Cordero *) in den durch die Preisaufgabe der Akademie von Brescia veranlaßten Schriften über die Architektur der Langobarden schärfer ins Auge gefaßt. Die ursprünglich römische Wasserleitung zu Spoleto, deren gegenwärtigen Bau Numohr, dem spoletaner Geschichtschreiber Campello folgend, den Langobarden zuschreibt, während er keineswegs den Resten langobardischer Massenbauten in Spoleto, Ascoli, Benevent und in Oberitalien entspricht, legt Fontana **), dem sich hierin der neueste Geschichtschreiber über Spoleto ***), anschließt, richtiger dem Car-

*) Dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda, ragionamento del Cav. Giulio Cordero. (Brescia 1823.)

**) Descrizione del Monte Lupo di Spoleto come di Pier Francesco Giustolo, illustrato dal Cav. Pietro Fontana. (Fuligno 1829.) Vgl. Gare in Schera's „Kunstblatt“, 1825, Nr. 54.

***) Spoletì orazione accademica detta per la solenne distribuzione di premi dell' arcivescovile seminario Spoletino. (Spoleto 1836.)

dinal Egibio Albornoz um die Mitte des 14. Jahrhunderts bei. Eine ähnliche Wasserleitung mit hohen Pfeilern und gequetschten Spigbogen aus normännischer Zeit findet sich zwischen Palermo und Bagheria; auf dem Festlande entsprechen der von Spoleto die bei Salerno und Vietri, letztere wurde nach dem Zeugniß einer von Casaburi *) mitgetheilten Urkunde 1320 erbaut.

Das Hauptverdienst der Abhandlung Rumohr's beruht auf einer scharfen Bezeichnung der Perioden der byzantinischen Architektur sowie ihres Verhältnisses zu der romanischen oder vorgotischen Baukunst des Abendlandes. Für die bisher gothisch oder deutsch benannte Bauweise schlägt Rumohr die Bezeichnung germanisch vor, worin ihm andere Gelehrte gefolgt sind, obwohl auch diese Benennung insbesondere in der Ausdehnung, wie sie von Kugler gebraucht wurde, ihre Schwierigkeiten darbietet, sodaß der gangbare Name „gothische Architektur“, bei welchem Niemand mehr an die Gothen denken wird, den Vorzug zu verdienen scheint.

Der Hofrath Hirt, der an der zur Auswahl und Anordnung der Gemälde für das neue berliner Museum berufenen Commission nicht Theil genommen hatte, benutzte das Erscheinen dieses dritten Theils der „Italienischen Forschungen“, um in einer Recension im Decemberheft 1831 der „Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik“, nicht blos Rumohr's Mittheilungen über Rafael, sondern auch seine uneigennütigen Bemühungen für das Museum und mit ihnen die Thätigkeit der Commission auf die leidenschaftlichste und ungerechteste Weise anzugreifen. Dieser Tadel kam um so unerwarteter, da Hirt die frühern Theile mit Lob überschüttet, und wenn auch Rumohr's Darstellung des Rafael'schen Zeitalters den gehegten Erwartungen nicht entsprach, so

*) Notizie sull' antica e distrutta città di Marone. *Reveret* 1829, S. 61.

überbot sie doch durch umfassende Kunde und Gebiegenheit des Urtheils alle neuern vorher in Deutschland, Frankreich und Italien über Rafael verfaßten Werke. Waagen übernahm es, Rumohr's Ansichten und das Verfahren der Commission in einer rücksichtslosen aber gelehrten und gründlichen Schrift*) zu widerlegen; er bewies das Grundlose von Hirt's Tadel und legte dessen Unkunde und Taktlosigkeit in Fragen über die Geschichte der neuern Malerei auf das evidenteste dar. Hirt beantwortete Waagen's Schrift in einer barschen, höhrenden aber im Grunde der Sache sehr schwachen Abfertigung**), der von Waagen für das Verfahren der Commission und gegen die Hirt'schen Behauptungen beigebrachten Beweise und griff Waagen und Rumohr selbst persönlich an, welchen Letztern er als Mitverfasser von Waagen's Schrift bezeichnete.

Jetzt trat Rumohr selbst mit einem heftigen und groben Ausfall gegen Hirt in seinen „Drei Reisen nach Italien“ hervor, dessen ganze Haltung man um so mehr beklagen muß, da Rumohr früher in den ersten Theilen der „Italienischen Forschungen“, Hirt's freilich bloß traditionelle aber durchaus nicht begründete Autorität in Fragen der neuern Kunstgeschichte mehrfach anerkannt hatte. Die „Drei Reisen“ sind, wie ich im Eingange bemerkte, die Hauptquelle für Rumohr's Lebensgeschichte, sie enthalten viele interessante Bemerkungen über die von ihm durchlebten Zeiträume und über die Künstlerbildung unserer Tage. Am Schluß werden einige schätzbare Mittheilungen über die Kunstwerke Genuas und der Lombardci, insbesondere über die Nachwirkung des

*) Der Herr Hofrath Hirt als Richter über die Geschichte der neuern Malerei in Erwiderung seiner Recension des dritten Theils der „Italienischen Forschungen“ des Herrn K. F. von Rumohr, von Dr. Waagen. (Berlin 1832.)

**) Der Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkenner. Dargestellt von K. Hirt. (Berlin 1832.)

Lionardo, den Morone von Bergamo und den Moretto beigelegt. Die Darstellung des Martyriums des heiligen Lorenz aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts am Dom von Genua ist nicht, wie Rumohr annimmt, von neuer Erfindung, sondern beruht auf früher entwickelten tapisischen Vorstellungen, wie das aus den Miniaturen des „Vaticanischen Menologiums“, Nr. 1613 und den Wandgemälden der Grotten von Calvi und S. Vincenz al Volturno hervorgeht. Treffend bemerkt Rumohr die Verwandtschaft des Lovino mit dem Giovanni Antonio Razzi, die uns nicht blos in der Formenbildung und Malerei, sondern in der ganzen Auffassungsweise christlicher und mythologischer Gegenstände entgegentritt.

Rumohr hatte sich inzwischen im Frühjahr 1831 nach Dresden gewendet, wo er sich der hohen Gunst der königlichen Prinzen erfreute, und im vertraulichen Umgang mit Diez, Carus, dem Grafen Baudissin und dem berühmten griechischen reisenden Baron von Stadelberg heitere und interessante Tage verlebte. Einen Theil der Tageszeit nahm stets der Besuch der Gemäldegalerie in Anspruch und gern pflegte er im Angesicht der Meisterwerke jüngern Männern seine lehrreichen Bemerkungen mitzutheilen. Mit lebhafter Dankbarkeit werde ich selbst stets des gütigen Wohlwollens gedenken, mit welchem Rumohr meine Bestrebungen zum Studium der neuern Kunstgeschichte hinleitete und wie mich das Treffende und Tief eingehende seiner Beobachtungen anregte und begeisterte. Noch erinnere ich mich lebhaft, wie Rumohr das schöne bisher dem Lionardo da Vinci zugetheilte Portrait dem jüngern Holbein vindicirte, was Fremel durch Auffindung des Sticks von W. Hollar, wonach es den Engländer Morett, den Goldschmied Heinrich's VIII. vorstellt, bald darauf außer Zweifel setzte. Ebenso schrebt es mir vor, wie Rumohr die Originalität des angeblichen Paolo Veronese Christus mit den Jüngern zu Emmaus bezeugte, obwohl ich jetzt in ihm lieber das Bild

eines spätern Venerianers, als mit Rumohr eine französische Copie des 17. Jahrhunderts erblicken möchte.

Zwischen diesen Anschauungen brach bei Rumohr oft die Sehnsucht nach dem Vaterlande der italienischen Kunstschöpfungen wieder hervor, und als ich im Sept. 1831 Dresden in Gesellschaft der Herren von Stadelberg und Sternberg verließ, um Italien zu bereisen, schwankte er längere Zeit, ob er mit mir dahin zurückkehren und sich in Siena niederlassen sollte. Es bezeichnet Rumohr's eigenthümliche Unschlüssigkeit, daß er durch das Loos zum Zurückbleiben bestimmt ward.

In Dresden wendete Rumohr seine schriftstellerische Thätigkeit, vielleicht mit durch Tieck's Umgang bestimmt, von der Kunstgeschichte zur Betrachtung der Sitten und Lebensverhältnisse. In den damals verfaßten „Deutschen Denkwürdigkeiten aus alten Papieren“ (Berlin 1832) stellte er sich zur Aufgabe, die verschiedenartigen sittlichen und politischen Zustände Deutschlands nach dem Hubertsburger Frieden zu schildern. Die durch vier Bände ausgesponnene Erzählung hat wegen der die roetische Erfindung überwiegenden reflectirenden Verstandes keine so allgemeine Theilnahme gefunden, als man dem Wert in Betracht der trefflichen Darstellung, der einzelnen lebendig vorgeführten Gemälde und des Reichthums an seinen Beobachtungen wünschen möchte. Mit besonderer Behaglichkeit und gemüthlicher Breite verweilte Rumohr bei den Beschreibungen häuslicher Einrichtungen und Bequemlichkeiten und vorzugsweise bei den Ercisen, denen er gleichzeitig bei der Herausgabe der zweiten Auflage seines „Kochbuchs“ eine vorzügliche Aufmerksamkeit widmete.

So trat nach und nach das Verlangen, nach Italien zurückzukehren, mehr und mehr in den Hintergrund. Rumohr antwortete mir im Juni 1832, als ich ihn, entzückt von den Wundern des ewigen Roms, zur Reise zu bewegen suchte:

An einem gewissen Drängen und Sehnen nach Italien fehlt es nicht; bedarf keines Anstosses. Jedoch tritt da mehr entgegen, als in der Kürze zu sagen ist, sobald ich mich darauf einschränke, zu sagen, daß ich nun eben doch nicht kommen werde. Ein schweres Opfer, doch es soll gebracht werden. In Berlin habe ich sechs Wochen verweilt und bin von meinem Aufenthalt höchst erbaut. Wenn Sie sich einst in Berlin niederlassen, werden Sie gewiß des Sandes und Brandes ungeachtet sagen, es ist eine schlechte Welt diese Welt; doch in ihr das Beste, unter Leuten zu leben, welche einen Standpunkt gefaßt, eine Genügnung in sich herangepflegt haben, einer größern Zukunft vertrauensvoll und voll That- und Spannkraft entgegensehen und gehen.

Von Dresden zog sich Numohr in eine an der Elbe romantisch gelegene Villa in der Nähe von Wachwitz zurück, wo er öfters in seiner wissenschaftlichen Einsamkeit von gelehrten Freunden besucht ward. Im Begriff, sich mehr und mehr von der Kunstgeschichte zur poetischen Schriftstellerei hinzuwenden, bemühte er sich mit vielem Fleiße, seine schon früher seltene Gewandtheit in Handhabung der deutschen Prosa zu größerer Meisterchaft durchzubilden. Ihn beschäftigte damals der Gedanke, eine gelehrte Gesellschaft zur Verbesserung der deutschen Schreibweise zu stiften, und diese machte einen Lieblingsgegenstand seiner Unterhaltung und seiner Briefe aus. Unter Anderm schrieb er mir am 31. Juli 1832 aus Wachwitz nach Rom:

Mein lieber junger Freund, ich habe mit Vergnügen und Belehrung Ihren langen inhaltreichen Brief durchgesehen. Ich glaube darin sogar im Stillen Fortschritte zum Vortreflichen wahrzunehmen. Die Perioden sind kürzer, weil Sie anfangen, bei deren Eröffnung an das Ende zu denken und die nöthige Ruhe erwerben, für jegliches Vorausbedachte den richtigen Platz sich vorzubehalten. Solche Fehler des Überprudels kann Niemand besser beurtheilen als ich selbst, weil ich täglich dabinein ver falle und nichts schreibe, ohne hinterdrein auf jeder Zeile Perioden in zwei oder drei abzutheilen. Es gibt freilich eine Constructionsart, welche selbst im Deutschen eine gewisse Länge zuläßt, deren ich häufig mich bediene. Es ist die successive, wo das verbindende Princip im Gegenstande liegt und meist

gar nicht ausgesprochen wird; oder doch nur in einem die Folge andeutenden ersten, oder: Mehrmal habe ich wol auch Participien und Adjectiva mit voller Flexionsform nachklappen lassen, was etwas Griechisches an sich hat und, wie mir scheint, im Deutschen nicht übel läßt, deutlich und kurz ist. Allein die eingeschachtelten langen Perioden sind schon für sich selbst, nun bei unserer ganz verrotteten und haufälligen Conjugation mißlich dunkel und höchst fatal. Wenn so am Ende alle verba und auxil. mit dem Komma dazwischen übereinander hinpeltern und nicht einmal der Gedanke selbst sich selbst klar und Andern deutlich ist, so hole der Teufel die deutschen Philister.

Häufige Besprechungen mit dem rühmlichst bekannten Archäologen Dr. Sillig veranlaßten Rumohr, diesem seine Ansichten „Über den Vorbegriff der Idealisierung von Bildnissen in der alten und neuen Kunst“ in einem vom 15. Dec. datirten Aufsatz mitzutheilen. Da mir Herr Dr. Sillig die Benutzung dieser Handschrift gestattet, so schalte ich sie hier um so lieber ein, weil Rumohr darin seine Betrachtungen über die Theorie der Kunst noch einmal kurz zusammenfaßt.

Ehe wir diese Untersuchung beginnen, sollen wir berühren, was überhaupt von jeglichem Kunstwerke, also auch von den Bildnissen gilt, welche Ansehen haben, als wahre Kunstwerke angesehen zu werden.

Bis in die nahe vergangene Zeit hinab hat die theoretische wie die praktische Aesthetik nie mit ausreichender Schärfe unterschieden, was ich selbst (nicht etwa aus Caprice, sondern um der Künstlersprache unserer Zeit mich anzuschließen, das ist einem der sehr geläufigen Begriffe und Worte eine strengere Definition zu geben) den Stil genannt habe. Jedes Kunstwerk, was es auch darstelle, ist stets und nothwendig ein Werk des menschlichen Geistes: es unterscheidet sich von den natürlichen Erscheinungen, wie schön sie an sich seien, durch Ausschließung alles nach menschlicher Ansicht Zufälligen, soll sich darstellen als ein Werk der Absicht und des Bewußtseins: eine Forderung, welche Jeder, auch ohne eben daran zu denken, an Kunstwerke zu richten gezwungen ist. Es wird aus diesem Grunde bei den Bildnissen ganz so unerläßlich, als bei den Darstellungen Dessen, was man Ideen nennt, die Theile des Ganzen geometrisch schön und ebenmäßig in dem Raume zu ordnen, welchen sie im jedesmaligen Kunstwerke einnehmen und aus-

füllen. Ich nenne dieses den allgemeinen Stil, weil er für alle die verschiedenen Kunstarten gleich wichtig und verbindend ist, der Architekt, der Bildner, der Maler ihn gleich sehr zu beachten haben. Besonders Stil nenne ich entgegen die Beachtung jener ersten und allgemeinsten Forderungen, welche der Geschmack nicht an alle Künste gemeinschaftlich, sondern an jede für sich richtet oder doch zu richten hat. Ich habe mich bereits, wenn auch noch immer etwas verworren und undeutlich, über diesen Gegenstand ausgesprochen. Ich will hier nur anführen, daß die Bildnerci, weil sie in festen, dichten, schon schweren Stoffen ihre Formen zur Erscheinung bringt, nichts Leichtes und Lustiges in seiner reellen Ausdehnung vorstellen kann, ohne das Gegentheil von Dem zur Erscheinung zu bringen, was sie ausdrücken will. Sie wissen aus eigener Erfahrung, mit welcher Feinheit die antiken Bildner die Haare, Gewänder nieder gedrückt, abgestrichen und durch Vertiefungen verschiedener Art Tugenden von vortheilhafter Wirkung hervorgebracht haben, welche im eigentlichen Sinne ein klug gewählter, zeichnender oder malerischer Behelf sind. Allein auch innerhalb dieser engeren Grenzen der Bildnerci untersteht sich die Behandlung der verschiedenen bildnerischen Stoffe nach reinen empirischen Gesetzen, worüber wir gelegentlich der kognitiven Stelle uns schon besprochen haben.

Diese und alle mit diesen zusammenfallenden Berücksichtigungen vorausgesetzt und zugegeben, bleibt uns zu untersuchen, ob durch die geistige Auffassung individueller Erscheinungen in deren Darstellung erhebliche Abweichungen von der Form, den Verhältnissen, dem allgemeinen Charakter zu irgend einem vernünftig denkbaren oder wesentlich erfreulichen Zwecke einführen und aufnehmen seien.

Hier bietet sich uns zunächst der (vielleicht noch bestrittene) Grundsatz dar: daß für die geistige Potenz eines Kunstwerks der einzige ganz sichere Maßstab in dem zu ermittelnden Grade liege, enthalten sei, in welchem der Künstler den Gegenstand seiner Darstellung, möge er eine Idee oder ein Object der sinnlichen Wahrnehmung sein, in jeder Richtung und Dimension durchdrungen hat. Dieser Grundsatz wird vielleicht noch immer nicht durchhin eingesehen: allein, frage ich, wie könnte, was der Geist abstrakter als Kraft und Thätigkeit denkt, in der Anwendung auf andere Weise erprobt, geprüft, gemessen werden als eben durch Vergleichung mit dem Object, auf welches es jedesmal bezogen werden.

Bei ideellen Aufgaben können Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung als Studien, Modelle, bloße Hülfsmittel benutzt,

müssen indeß einleuchtend der Aufgabe selbst, der ideellen, ganz untergeordnet werden. Im Bildniß aber und in der Ansicht ist umgekehrt eben nur ein Individuum, welcher Art und Beschaffenheit es sei, das wahre und eigentliche Object der Darstellung.

Daher ist das geistreichste Bildniß notwendig unter vielen nur dasjenige, welches das darzustellende Individuum, in Folge einer ebenso tiefen als vielseitigen Durchdringung, seinem vollen Gehalt und Werthe nach wiedergibt.

Als Thatsache kann ich aus eigener Erfahrung anführen, daß jene Vergrößerung der Züge, welche an geistlosen Bildnissen so häufig auffällt, keineswegs, wie bisweilen angenommen wird, aus einer genauern Nachbildung des Object's herovergeht, sondern stets aus jenem Übersehen alles Feinern und Bedeutendern, welches letzte in wahrhaft künstlerischen und edlern Bildnissen den Maler oder Bildner gleichsam zwingt, kein Maß zu überschreiten, keinen Zug zu vergrößern. Denn, was die Individualität anziehend macht, an sie fesselt, an ihr beschäftigt oder ruhet, beruht durchhin auf unendlich feinen, zarten Übergängen und Eintheilungen. Wer nun diese nicht faßt oder ganz überfliehet, wird, nach Art der Grebännigen jeglichen Faches, alle Formen und Eintheilungen willkürlicher und roher behandeln. Und dieser Art ist gerade, was das moderne Zuder idealisirte Bilder nennt.

Der letzte grobe Ausfall gegen den Hofrath Hirt muß einigermaßen damit entschuldigt werden, daß der Aufsatz ursprünglich nur für eine Privatmittheilung und keineswegs für den Druck bestimmt war. Im folgenden Jahre beehrte der Kronprinz von Preußen Numohr bei der Durchreise mit einem Besuche und lud ihn zu sich nach Sanssouci ein, wo Numohr später mehrere Monate zubrachte.

In der letzten Zeit von Numohr's Aufenthalt zu Dresden wurde das bis dahin zwischen ihm und Tiedt bestehende, auf gegenseitige Achtung begründete Freundschaftsverhältniß durch ein ernsthaftes Zerwürfniß für immer getrübt. Der hohe Werth, den Numohr auf seine neue schriftstellerische Richtung legte, und eine gewisse Eifersucht gegen Tiedt's Überlegenheit auf diesem Felde, sowie das Bewahrennehmen oder vielmehr die Vor-

aussetzung ähnlicher Gefühle und feindseltiger Äußerungen von Seiten Tied's, scheinen die nächste Veranlassung gegeben zu haben.

Den „Deutschen Denkwürdigkeiten“ folgten 1833 und 1835 zwei Bände Novellen. Bei dem im ersten Bande enthaltenen idyllischen Gemälde „Sieg der Besinnung“ ist die höchst einfache Verwicklung durch eine gewisse gemüthliche Breite in den Eitenschilderungen aufgehalten, bei welchen die durch Rumohr's bewunderungswürdige Schärfe der Beobachtung erworbene umfassende Kunde der ländlichen und bürgerlichen Lebensverhältnisse überrascht. Von großartigem und reichem Interesse sind „Die Erfahrungen eines Bedachtlosen“, wo uns Rumohr in einer an treffenden Zügen und geistreichen Bemerkungen reichen Darstellung das furchtbare Gemälde der blutigen neapolitanischen Revolution im J. 1799 mit einer aus der tiefsten Kenntniß italienischer Charaktere und Verhältnisse geschöpften Wahrheit vorführt. Längere politische Betrachtungen unterbrechen hier und da den Faden der Erzählung, von welchen die über die Geschichte des Adels und seine Umwandlung aus dem alten ritterlichen, burggefeffenen in den höfischen, abgeschlossenen der neuern Zeit besonders lehrreich ist. Die weniger anziehenden Erzählungen des zweiten Bands der Novellen sind durch die Erfindung einer Gesellschaft, worin sie nach der Art derer des Boccaccio vorgetragen werden und durch Gespräche über das Wesen und den historischen Charakter der Novellen unter sich verbunden und näher motivirt. Die Novelle: „Eine Hand wäscht die andere“, welche den größten Theil des zweiten Bands ausfüllt, enthält manche treffende Schilderungen aus dem Leben der Literaten unserer Tage.

Drei andere geistreiche Novellen wurden in Taschenbücher aufgenommen; in die „Urania“, Jahrgang 1834: „Der letzte Savello“; in Alfred Reumont's „Italia“,

Jahrgang 1838: „Schönheit ein Traum“, Jahrgang 1840: „Lehr- und Wanderjahre des Rafael Sanzi von Urbino“. „Der letzte Zavello“ übertrifft die übrigen vorerwähnten Productionen Numohr's an gedrungener Fülle und großartiger Wirkung und enthüllt uns eine jener furchtbaren Familienkatastrophen, woran die Geschichte der großen Geschlechter Italiens in den letzten Jahrhunderten so reich ist. In der Malernovelle führte Numohr im anmuthigen Gewande der Poesie manche geistreiche Vermuthungen über Rafael's Jugendleben und erste künstlerische Bestrebungen weiter aus, die er auf dem strengern Gebiete der kunsthistorischen Forschung nur andeuten konnte.

Numohr's Vorliebe für Schilderung sittlicher Zustände und seine seltene Schärfe der Beobachtung in ihrer Auffassung, leiteten ihn zuletzt darauf, sie zum Gegenstand eines besondern Werks zu machen. „Die Schule der Höflichkeit für Alt und Jung“ (Stuttgart 1834) muß wegen der Fülle treffender Bemerkungen, der vorzüglichen Darstellung und des unerschöpflichen Humors, der das Ganze wie mit einem Schleier umhüllt, zu Numohr's vorzüglichsten Schriften gerechnet werden. Am 27. Aug. 1834 schrieb mir Numohr darüber aus Rothenhausen nach Nearel.

Zeit langer Zeit bin ich aus dem Studium Ihrer Art wie ausgeschieden. Die sittlichen Verhältnisse haben meine ganze Aufmerksamkeit angeregt und bis jetzt festgehalten. Bücher mache ich genug, welche Ihnen selbst schwerlich zu Gesichte gekommen sind. Das neueste ist eine Schule der Höflichkeit, nach dem Recept des Herrn von Cotta, die einiges Gute enthält. Es ist gar zu umständlich mit den Buchersendungen nach Italien, sonst hätte ich Ihnen deren gesandt. Ich bin jetzt dabei, eine Heimerici drucken zu lassen, mehr um einem Künstler Gelegenheit zu geben, sie durch Bilder auszuzeichnen, als sonst in dem Anspruch, für einen Poeten zu gelten. Obwohl das Poetische darin minder schön ist als das Metrische, dem ich mit vieler Kunst eine gewisse populaire Unform zu geben versucht habe.

Numohr spricht hier von der von ihm herausgegebenen „Analogetomachia, der Hunde-Fuchsen-Streit“, mit sechs Bildern von Otto Spreter (Lübeck 1835). Die Radirungen sind in des Künstlers Weise geistreich und lebendig, das Gedicht selbst ist launig und unterhaltend; was jedoch die Anspielungen auf Zeitverhältnisse betrifft, von welchen die „Allgemeine Zeitung“ spricht und welche ich nach einer mündlichen Äußerung Numohr's zu finden erwartete, so sind diese sehr vereinzelt und in keinem Falle treffend und consequent durchgeführt, wie z. B. in den „Paralipomeni della Batracomiomachia di Omero“, von Giacomo Leopardi.

Der wiederholte Aufenthalt in Kopenhagen 1835 und 1836, wo Numohr als Kammerherr in die Dienste des Königs trat und sich in der Umgebung des geist- und kenntnißreichen Thronfolgers sehr wohlgefiel, führte ihn noch einmal zu seinen früheren kunsthistorischen Studien zurück. Der Oberhofmarschall Freiherr von Hauch mit der Oberaufsicht der ästhetisch-wissenschaftlichen Sammlungen beauftragt, veranlaßte eine erfolgreiche Umgestaltung und neue Anordnung derselben. Den naturwissenschaftlichen Sammlungen wurde ein eigenes Gebäude angewiesen, ein anderes Privathaus wurde dem königlichen Kunstmuseum für eine zweckmäßige und würdige Wiederaufstellung erworben, der Gemäldegallerie in dem Christiansburger Schloß ein großartiges Local gesichert und das innerhalb eines Jahrzehends zur größten geschichtlichen Bedeutung herangewachsene nordische Museum zweckmäßig aufgestellt und zugänglich gemacht.

Die zahlreichen Denkmale der neuern Geschichte und die reiche trefflich geordnete und verwaltete Münzsammlung fanden im Schlosse Rosenburg eine schöne Anordnung, and bei Erweiterung der königlichen Bibliothek um den neuen Flügel, in welchem die Manuscripte aufgestellt sind, wurde eine neue Räumlichkeit zur Aufbewahrung

von Handzeichnungen und Kupferstichen bestimmt. Diese letztere hatte früher durch gewissenlose und schlechte Behandlung und zuletzt bei dem berühmten Schloßbrand 1794 manchen Schaden erlitten. Numohr nahm an allen diesen großartigen Umgestaltungen den regsten Antheil und wurde zum Mitglied der Commission ernannt, welche den reichen Schatz von Kupferstichen, der insbesondere an holländischen Radirungen beträchtlich war, zu einer geordneten Sammlung umschaffen sollte. Man vertheilte die Masse der Kupferstiche in malerische Stiche, in Werke von Virtuosen der Kupferstecherkunst und in Kupferstiche, die, ohne ein besonderes Verdienst als solche zu haben, von bestimmten Kunstwerken treue Kunde geben, und Numohr legte mit dem Professor Thiele, der mit der Herstellung und Aufbewahrung der Sammlung beauftragt ward, in einer besondern Schrift *) von den befolgten Grundsätzen Rechenschaft ab, gegen welche von Grenzel manches Begründete eingewendet ward („Kunstblatt“, 1836, Nr. 39 und 41). Den Haupttheil der Schrift nehmen aber sehr schätzenswerthe Mittheilungen über einige Merkwürdigkeiten der Sammlung ein, worin Ergänzungen und Berichtigungen des „Peintre graveur“ des Bartsch und Ergänzungen und Bestätigungen des „Dictionnaire des Monogrammes“, von Bruliot, gegeben werden, die der gelehrte Verleger, Herr Rudolf Weigel, mit einigen Noten bereicherte.

Diese Arbeiten leiteten Numohr zu einer zweiten Erweiterung **) des bereits früher von ihm im „Kunstblatt“, 1823, besprochenen Verhältnisses zwischen Hans Holbein und Hans Frank dem Lügelsburger. Die große Meister-

*) Geschichte der königlichen Kupferstichsammlung zu Kopenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und Ergänzung der Werke von Bartsch und Bruliot. (Leipzig 1832.)

**) Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschneitwesen. 8. (Leipzig 1836.)

schaft bewundernd, welche sich in Erfindung, Zeichnung und Ausführung der kleinen, in Holz geschnittenen, zu Lyon in mehreren Ausgaben von 1538 — 62 herausgekommenen Todtentanz-Vorstellungen offenbart, suchte er aufs neue darzuthun, daß sie kein Anderer als Holbein selbst geschnitten habe, und behauptet, daß im Allgemeinen in jener Zeit Maler und andere Künstler von schöpferischem Talent öfters eigene oder fremde Erfindungen nicht bloß auf die Holztafel zeichneten, sondern auch mit Kunst und Sorgfalt in derselben ausarbeiteten. Das Hauptverdienst des Lützelburger glaubte Numohr dagegen auf eine frühe kunstvolle Ausbildung des Cüchtreuens beschränken zu können.

Numohr's Schrift fand jedoch in Sogmann einen kühnigen Gegner, der in einem gelehrten Aufsatz im „Kunstblatt“ (1836, Nr. 30 — 32) die getrennte Thätigkeit des Aufzeichners und des Formschneiders bei der Entstehung der vorzüglichern Formschnitte jener Zeiten historisch begründete und Lützelburger, der bei weniger kunstvollen Darstellungen selbst als Erfinder auftrat, den Formschnitt der genannten Platten zu sichern suchte. Diese Recension rief von Seiten Numohr's eine Entgegnung hervor *), welche ebenfalls von Sogmann im „Kunstblatt“ (Nr. 83) widerlegt ward.

Dies veranlaßte Numohr im folgenden Jahre, nachdem er auf einer vierten italienischen Reise in der Sammlung des Erzbischofs Karl zu Wien und in Basel Gelegenheit zu neuen Nachforschungen gefunden, seine Lieblingsansicht, daß wir in einem großen Theile der classischen deutschen Formschnitte unmittelbare Lebensäußerungen der Schnitterfertigkeit der vorzüglichsten Geister, z. B. eines Dürer, eines Lucas Kranach, eines

* Auf Veranlassung und in Erwiderung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: „Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnisse zum deutschen Formschnittwesen.“

Holbein und Burgkmayr vor uns haben, in einer an scharfsinnigen Bemerkungen reichen, umfassenden Arbeit *) weiter auszuführen, wobei ihn insbesondere Herr Dr. Pöcke in Lübeck und Herr Prof. Petersen in Hamburg durch Mittheilungen unterstützten. Reichhaltiger als in den frühern Aufsätzen ist auch hier die Frage über das Alter des Gebrauchs, Formschnitte durch den Guß zu vervielfältigen, behandelt worden.

Während sich Rumohr noch mit diesen Untersuchungen beschäftigte, wurde sein rastlos thätiger Geist von einer ganz entgegengesetzten Seite her angeregt, und er betrat schnell mit der ihm eigenthümlichen Leichtigkeit des Überblicks diese neue Bahn der Forschung. Schon früher hatte Rumohr die bereits erwähnte rechtsgeschichtliche Abhandlung über die Besitzlosigkeit der Colonen in Toscana zu einer vielseitigen Betrachtung der bauerlichen und landwirthschaftlichen Zustände veranlaßt, wozu ihn gleichzeitig der eigene Landbesitz und der wiederholte längere Aufenthalt in demselben auffoderte. Ebenso war er von den Untersuchungen über die Erzeisen und ihre Zubereitung bei den verschiedenen Völkern zu höhern Staatswirthschaftlichen Gesichtspunkten emporgestiegen.

Das Leben im größern Weltverkehr am Hofe zu Kopenhagen scheint den vereinzelt Betrachtungen über politische Zustände einen großartigen Zusammenhang gegeben zu haben; die verschiedenen durch die Zeitverhältnisse angeregten Fragen leiteten zu manchen auf den Reisen vorübergehend gemachten Beobachtungen zurück und regten zu einer genauern Verfolgung derselben an.

Schon bei frühern Reisen hatte Rumohr die seltene Cultur der lombardischen Ebene überrascht, bei welcher der unerschöpfliche Reichthum der Natur, die treffliche Bestellung des unter kleine Erbpächter vertheilten Bodens und die seit sechs Jahrhunderten bis zu erstau-

*) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. (S. 1231g 1807.)

nenswerther Ausdehnung durchgebildete Feld- und Wiesenbewässerung gleichmäßig zusammenwirkten. Diese letztern Anlagen sowie andere eingeschränktere Bewässerungssysteme, die Rumohr in der Feldmark von Aricia, in der Ebene des lucanesischen Gebiets, in den Legationen des Kirchenstaats und in mehrern Gegenden Deutschlands sah, erweckten in ihm den Wunsch, diese Irrigationssysteme in ihrer praktischen Anwendung, zugleich mit dem staatsrechtlichen Verhältniß der Bewohner zu denselben auf einer besondern Reise in die Lombardei scharf ins Auge zu fassen, die geschichtliche Entwicklung durch Studien in den Archiven aufzudecken und so zu einer vielfältigern Anwendung der Bewässerungen in Deutschland beizutragen. Die sehr ausgebreitete Correspondenz, die Rumohr über diese Angelegenheiten unterhielt, bestätigte ihn in seinem Vorhaben und wirkte anregend auf Andere zurück. Im Winter 1837 reiste Rumohr, der natürlichen und künstlichen Beschaffenheit des Bodens eine unausgesetzte Beobachtung widmend, von Lubeck nach Berlin. Hier, in Dresden und in Prag, wo Rumohr die miniirten Handschriften der Stadtbibliothek durchsah, verweilte er nur kurze Zeit. In Wien suchte sich Rumohr die nöthigen Empfehlungen zur Benutzung der Archive in der Lombardei zu verschaffen und widmete der Anschauung der reichen Kunstschatze einen vierwöchentlichen Aufenthalt. Dann setzte er seine Reise durch Unterösterreich und Steiermark nach Triaul fort, besuchte Udine, Treviso, Vicenza, Verona und ließ sich zuletzt in Mailand als dem Centrum seiner Forschungen auf längere Zeit nieder. Während hier die Nachforschungen über die Bewässerungssysteme den größten Theil seiner Thätigkeit in Anspruch nahmen, veranlaßte ihn das Verdienst des Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, den Rumohr in seiner Vaterstadt Brescia genauer kennen und bewundern gelernt hatte, seine Gemälde und sein künstlerisches Verhältniß zum

Giov. Antonio Picinio, genannt Vordenone, in einem Auffas der mailändischen Zeitschrift „l'Echo“, näher zu besprechen und ihm das schöne Gemälde mit der Darstellung der heiligen Justina in der kaiserlichen Galerie zu Wien und die thronende Madonna mit den vier Kirchenvätern in der Sammlung des Cardinals Fesch, welche dem Vordenone bisher fälschlich zugetheilt worden waren, zu vindiciren.

Der Wunsch, sich den Hauptgegenstand seiner Untersuchungen, die Bewässerungen, den Landbau und die bäuerlichen Verhältnisse der Lombardei recht anschaulich zu machen, veranlaßte bald Rumohr das Studium der Archive noch einmal zu unterbrechen und mit praktischen Anschauungen zu vertauschen. Er fuhr deshalb am 3. Juni in Begleitung seines Freundes Herrn Giov. Frizzoni über Vodi und Crema nach dessen ausgedehntester Besizung Ticengo, und weiter hinaus über Cremona, Brescia den See von Isco bis in das Gebiet von Bergamo zurück, um den Rest des Vorkommers auf dem Colle di Pavia in dem feingebildeten Familienkreise der Gebrüder Frizzoni zuzubringen, in welchem, wie Rumohr und Platen, viele deutsche und italienische Gelehrte oft längere Zeit eine gastliche Aufnahme fanden. Nach Mailand zurückgekehrt, verbrachte Rumohr mehrere Wochen mit Forschungen im Archiv von S. Fedele und in den Bibliotheken, zu welchen ihm der Gubernialsecretair von Gönning den freiesten Zutritt verschafft hatte. Derselbe sowie der Ingenieur Bruschetti und der Dr. Lomeni unterstützten ihn mit schriftlichen Mittheilungen und verschafften ihm Gelegenheit zu einer genauen Bekanntschaft mehrerer der bedeutendsten Landwirtschaften der Umgegend.

Schon begann Rumohr Vorbereitungen zu einer amtlichen Statistik des lombardischen Königreichs zu machen, welche den Vortheil eines höhern Standpunkts und einer lebendigen Ansicht mit der vollständigen Berücksichtigung

jegliches, auch des untergeordneten Einzelnen verbinden sollte, als er sich plötzlich durch Verrichten aus seiner Heimat zur Rückkehr bestimmen ließ. Im August trat er in Begleitung des ältern Frizoni und seines Freundes und frühern Zögling's Merli die Reise an. Nachforschungen über landwirthschaftliche Verhältnisse fesselten Numohr noch einige Zeit an den wichtigsten Punkten der Schweiz, dann wendete er sich über Freiburg, Karlsruhe, Heidelberg, Frankfurt durch Hessen, immer den gleichen Gesichtspunkt verfolgend, nach Lubek zurück. Hier angelangt, legte er den reichen Schatz seiner Reisebeobachtungen nieder in folgendem Werke: „Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardei und zurück über die Schweiz und den obern Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkertunde, Landbau und Landwirthschaft“ (Lubek 1838).

Das Buch enthält eine Fülle treffender Bemerkungen über die natürlichen Bedingungen, die Landwirthschaft und die Volksitten aller von Numohr durchreisten Gegenden, vorzugsweise aber die genauesten Nachrichten über den landwirthschaftlichen und statistischen Culturzustand der Lombardei, die Geschichte der Entwicklung und das gegenwärtige System der Irrigationen. Der Kunst wird nur hier und da vorübergehend gedacht. Treffend ist das Verzeichnen der verschiedenen Richtungen bei Gründung der berliner und der dresdner Gemäldesammlung, wie dort das historisch-wissenschaftliche Interesse vorwaltete, während die Auguste Freude und Genuß am wahrhaften Schönen bestimmte.

Einiges wird über die Miniaturen in Prag, den Lionardo der Galerie Esterhazy zu Wien, andere hier und da vertheilte Kunstwerke, insbesondere aber über den Moretto und Verdenone bemerkt, wobei jedoch die überraschende Großartigkeit des Letztern, die vorzugsweise in seinen Wandgemälden im Dom zu Treviso so gewaltig imponirt, nicht genug anerkannt wird.

Abwechselnd in ländlicher Einsamkeit zu Rothenhausen und am Hofe zu Kopenhagen verlebte dann Rumohr die nächsten Jahre zwischen Beschäftigung mit staatswirtschaftlichen Studien. Dann ergriff ihn noch einmal das Verlangen, Italien zu besuchen, er durchmaß Süddeutschland im Herbst 1840 und brachte den Winter in der Nähe seines Freundes Berlin in Venedig zu. Die alternde Weltstadt mit ihren in wunderbaren Lichtreflexen schimmernden Palastrainen, den verödeten Kanälen, durch welche die schwarzen Gondeln wie trauernd über die hinsinkende Pracht der hochaufstrebenden Gebäudemassen hingleiteten, welche von Adrias vormaliger Herrlichkeit erfüllte Dichter wie Byron und Platen lange Zeit fesseln konnten, hatten jetzt für Rumohr's überwiegend praktische Richtung ebenso wenig Anziehendes als das noch immer rege Leben, aber ohne Streben und Thatkraft, in der Nähe des Marcusplatzes. Die Erfordernisse der häuslichen Bequemlichkeit und einer gut besetzten Küche, die schon in Rumohr's Jugend ihr Recht behaupteten, überwogen in seinem vorgerückten und etwas leidenden Alter zu sehr die Begeisterung, als daß ihm der Aufenthalt in Italien den früheren Reis hätte bieten sollen. Er trat schon im Frühjahr die Rückreise an und traf bald nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin in seiner Heimat ein.

Hier beförderte er sogleich seine letzte kunsthistorische Schrift zum Druck: „Untersuchung der Gründe für die Annahme, daß Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffs sei, gestochene Metallplatten auf geneigtes Papier abzubringen“ (Leipzig 1841). In dieser lehrreichen und scharfsinnigen Schrift beweist Rumohr, daß man bei der Annahme, Maso habe zuerst 1452 seine berühmte für die florentinische Taufkapelle gefertigte Platte auf geneigtes Papier gedruckt, irrigerweise mehr dem aus ungewissen Erinnerungen combinirenden Vasari gefolgt sei als dem als Techniker glaubwürdigen

Benvenuto Cellini. Dann zeigt er, daß der von Jani dem Maso beigelegte Kupferdruck der pariser Sammlung nicht mit Gori's Beschreibung der Tafel des Maso übereinstimme, sondern mit der Platte des Matteo Dei vom Jahre 1433. Schließlich legt er auf das evidenteste dar, daß sich die Deutschen zuerst und bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts, also lange vor Maso, zu ihren Abdrücken kleiner Bildchen auf eine handwerksmäßige Weise des Reibers bedienten, der sich in Italien noch im Gebrauch erhielt, als die Deutschen schon nach Erfindung der Buchdruckerpresse dieselbe zu ihren Kupferdrucken verwendeten.

Den Winter von 1841—42 verlebte Numohr in der Umgebung des Hofes zu Kopenhagen, von wo er, als zu Anfang des Jahres 1842 die Meerreise zulässig war, mit dem Entschlus nach Lübeck zurückkehrte, seine ihm noch übrige Lebenszeit hier zuzubringen.

Er verkaufte das von seinem Vater übernommene, im Herzogthum Lauenburg gelegene Gut Rothenhausen und erwarb dagegen ein Wohnhaus in Lübeck, auf dessen Ausbau und Einrichtung er nicht geringe Kosten und vorzügliche Sorgfalt verwendete.

Die mannichfaltigen Kunstschätze aller Art, die Numohr mit Sinn und Geschmack während eines zum größten Theile der Erkenntniß des Schönen aller Völker und Zeiten gewidmeten Lebens in verschiedenen Ländern nicht ohne Aufwand von bedeutenden Geldmitteln vereinigt hatte, wurden hier mit einer den feinnern italienischen Einrichtungen entsprechenden Fülle und Eleganz zur Ausschmückung verwendet. Neben diesem höhern Element, welches Numohr's frühere Jahre erfüllte, machte sich bei der Einrichtung das fräter mehr und mehr vorwaltende Bestreben geltend, seine Umgebung nach den Erfordernissen einer bis zum Raffinirten durchgebildeten Bequemlichkeitsucht und des behaglichsten Wohllebens zu gestalten.

Lübeck betrachtete Numohr wie seine Vaterstadt; in der Nähe derselben war er aufgewachsen, sie schloß viele Jugendfreunde ein, und das der alten Reichsstadt eigenthümliche Gemisch von wahrem Wohlstand und gemuthlichem, ungeworungenem, keiner Hofstete unterworfenem Wesen hatte etwas besonders Anziehendes für ihn. Die alterthümlichen Gebäude, die großen Erinnerungen aus der Blüthezeit der Hanse und einzelne Kunstwerke, die um so bedeutender erschienen, weil sie die Stelle ihrer urfprünglichen Bestimmung einnahmen, hatten ihn früh gefesselt und beschäftigten ihn noch in spätern Jahren.

Außer seinen einheimischen Freunden besuchten Numohr fast täglich ausgezeichnete Fremde, Kunstfreunde, Staatsmänner und Gelehrte, die von seiner Persönlichkeit oder seinen Sammlungen angezogen wurden und jedereit bei ihm eine gastliche Aufnahme fanden.

Unter den ausgezeichneten Fremden befand sich Altmeier, Professor der Geschichte an der Universität zu Brüssel, der ihm drei aus seinem größern Werke „*Histoire des relations*“ besonders abgedruckte Monographien über die nordisch-hanseatische und belgisch-holländische Geschichte überreichte. Numohr veranlaßte eine Uebersetzung dieser trefflichen Abhandlungen durch den Dr. B. J. A. Meier und bedingte wahrscheinlich auch die in den gelehrten, für Lübeck's Geschichte wichtigen Anmerkungen enthaltene Vertretung der aristokratischen Parteien jener Zeit gegen Altmeier's Vorliebe für die aufstrebenden Regungen des Volks. Numohr's Vorwort zu dieser Uebersetzung ist der Schlussstein seiner literarischen Thätigkeit.

Im Sommer 1842, als der König von Dänemark sein Hoflager nach Plön verlegt hatte, verließ Numohr Lübeck, um acht Tage in der Nähe des von ihm verehrten Monarchen zu verweilen. Im Herbst folgte er einer Einladung des Königs von Preußen nach Berlin, der über verschiedene Kunstangelegenheiten und insbesondere auch über die neuen Erwerbungen für das

Museum Rumohr's Meinung zu vernehmen wünschte. Als Rumohr hier mehre Wochen in der Umgebung des Königs und im Kreise seiner zahlreichen Freunde verweilt hatte, wurde er von einer Krankheit befallen, die mancherlei frühere Uebstände zu einer lebensgefährlichen Gestalt entwickelte. Mit den unverkennbaren Symptomen der Brustwassersucht kehrte er in den ersten Tagen des Februar leidend und verstimmt nach Lübeck zurück. Eine Besserung seines Zustands von dem Gebrauche eines Bades hoffend, wollte er im Frühjahr eine Reise nach Böhmen unternehmen. Er erfreute sich in Magdeburg noch einmal am Anschauen der mittelalterlichen Bau- und Bildwerke, aber gerade dieser letzte Kunstgenuß beschleunigte durch eine in den Kirchenträumen zugelegene Erkältung das Vorbreiten der Krankheit. Nach einem kurzen Aufenthalt in Leipzig gelangte er hinfällig und muthlos nach Dresden, unentschlossen, ob er hier verweilen oder die Reise fortsetzen sollte.

Der geheime Medicinalrath Dr. Carus, den Rumohr sogleich über seinen Zustand befragte, erklärte das Weiterreisen für unmöglich und die Krankheit für unheilbar. Ich selbst fand Rumohr nach einer Trennung von zwölf Jahren kaum kenntlich. Die früher unerschöpfliche Heiterkeit, die durch das wahre aufrichtige Wohlwollen, das sich in ihr aussprach, so wohlthätig wirkte, ließ sich selten in einzelnen schmerzlosen Augenblicken noch ahnen. Die oft mit ihr früher contrastirende, Rumohr eigenthümliche Reizbarkeit, die gleichzeitig auf einem sehr hoch gesteigerten Selbstgefühl und einer scharfsinnigen Beobachtung jeder, Andern kaum bemerkbaren Gedankenäusserung seiner Umgebung beruhte, war nie in einer unheillichen Empfindlichkeit gesteigert. Wenn das häufige Schwanken der Krankheit eine Hoffnung auf Besserung eröffnete, drangen wieder Ideen und Pläne aus der Fülle des Geistes hervor und machten die edle Natur betrauern, die dahinfiel. Weniger gern als von

seinen poetischen Schriften, auf welche Rumohr den unterschiedensten Werth legte, sprach er über Kunst, und der heftigste Widerspruch verlegte ihn hier auf das fühlbarste. Das Erscheinen mehrerer für die Kunstgeschichte des italienischen Mittelalters bedeutenden Schriften, worin wie in Passavant's umfassendem Werke über Rafael viele Annahmen Rumohr's mit Grund widerlegt waren, oder wie in Gane's inhaltsreichem „Carteggio d'artisti“ Rumohr's Verdienst als Begründer einer richtigen Betrachtungsweise und gründlichen Forschung nicht genug anerkannt wurde, erregte seine Eifersucht und beleidigte seinen Stolz. Der Tod überraschte ihn plötzlich, er wurde am 25. Juli, beim Frühstück sitzend, vom Schläge getroffen und sank mit den Worten: „Kinder, betet für mich!“ in die Arme seiner Diener. Der Leichnam wurde wenige Tage später auf dem Kirchhofe der Neustadt bei Dresden zur Ruhe beisetzt, wenige Freunde begleiteten ihn trauernd zum Grabe.

In der vorhergehenden Betrachtung des Lebens und der Schriften Rumohr's tritt uns das Wirken eines außerordentlichen Mannes entgegen, den hervorragende Geisteskräfte, tiefes Kunstgefühl und ein rastloser Trieb nach Thätigkeit aus einer wissenschaftlichen Bestrebungen fremden Familienumgebung in die Bahn der Kunst und der Literatur führten; den aber, als er die kunstgeschichtlichen Entwicklungen aller Zeiten mit einer feinem Gelehrten unserer Tage eigenthümlichen Schärfe und umfassenden Kunde überschaute, eben diese Leichtigkeit des Erlernens und Beherrschens verschiedener Wissenszweige, verbunden mit einer gewissen Weichheit und Unentschiedenheit des Charakters, von dem errungenen Felde des Strebens immer wieder auf neue Bahnen hinüberführte. Er bezeichnet selbst sein Wirken in der bereits in der „Allgemeinen Zeitung“ abgedruckten Stelle aus den „Drei Reisen nach Italien“ (S. 5):

Die Mittelmäßigkeit verdribt nun auch Alles und Zegli-

hes. Wäre ich reich und mächtig, oder auch nur eins von beiden: wer weiß, welchen Einfluß ich gewonnen hätte auf das künstlerische Treiben und Wirken unserer Tage. Wäre ich nicht eben hinreichend begütert, in meinen Umständen durchaus geordnet: wer weiß, welch ein Künstler aus mir sich hätte hervordringen lassen. Allein zum Gönner gewährte mir das Schicksal zu wenig, zum Künstler beiräumen zu viel. Denn es verdammt ein angeborener Wohlstand das Kunsttalent zum Dilettantismus, weil nothwendig auf einer gewissen Stufe der Künstlerentwicklung das Urtheil dem Vermögen veranlagt, was die Hoffnung beugt, den Muth bricht: eine Verkümmung, welche nur Künstler von Beruf überwinden, weil das Bedürfnis des Erwerbs sie dazu nöthigt und zwingt. Ward ich nun freilich weder Künstler noch Gönner, so verdiente mir doch die Gabe, zu sehen, das Leben gleich sehr in der Gegenwart und Erinnerung: gewann durch sie, was ich mündlich und in Schriften mittheilte, auch für Andere einiges Interesse.

Darf ich dagegen das Urtheil zu bestreiten wagen, welches der Verstorbene über sein eigenes Wirken fällte, so würde ich sagen, daß die Numohr vom Schicksal vertriehenen Mittel dem geistigen Berufe seines Lebens entsprachen. Sein vom Anfang an mehr beobachtendes und kritisch ordnendes als poetisch schaffendes Talent hätte ihn schwerlich bei höherm Rang und reichern Mitteln zu einem in gleichem Maße vielseitig anregenden und großartigen Kunstbeschüzer, noch bei ärmlichen die Thätigkeit der Noth erheischenden Verhältnissen zu einem Künstler von dem Range befähigt, den er durch die Klarheit seines Wissens und den Umfang der Kunde als Kunstgelehrter einnahm. In diesem letztern Beruf aber konnte eine noch vortheilhaftere äußere Stellung Numohr's Vorliebe für das größere gesellige Treiben und das Bestreben, sich in ihm Geltung zu verschaffen, noch mehr entwickeln, und sicher hätte ihm dagegen in ärmlicher Lage die Thatkraft gefehlt, eine Welt von Gegenständen mit dem Schwung eines Winkelmann aus innern Dränge des Genies zu bewältigen.

Die Gabe, richtig zu sehen, das Gesehene stark zu emporheben und im Gedächtnis festzuhalten, haben große

schaffende Künstler mit dem sinnigen Kunstfreunde gemein, aber bei jenen ist der Eindruck erhabener Kunstwerke mit dem Gefühl des Schöpferbewußtseins geraart, die Kritik mit dem Prüfen, ob dem eigenen Geiste ähnliche Schwingen zu Gebote stehen würden, oder ob er das Walten eines höhern Genius anerkennen und sich von ihm bestimmen lassen muß. Bedeutende Künstler regen durch frische lebendige Gefühle, geistreiche Blicke auf die Kunstbestrebungen vergangener Jahrhunderte eine richtige Betrachtung der Kunstgeschichte überhaupt an, wie es bei den Künstlern des Rafael'schen Zeitalters für das Alterthum der Fall war, wie des Rafael Mengs' eklektisch-philosophische Ansicht die Denkweise der Gelehrten des vorigen Jahrhunderts bestimmte, der sich selbst Winkelmann's überlegenes Genie nie ganz entziehen konnte, und wie in unsern Tagen das tiefere Eingehen in das religiöse Leben der italienischen Malerei des Mittelalters vorzugsweise durch die Begründer einer neuen Epoche der deutschen Malerei bedingt ward. Der schöpferische Künstler beschäftigt sich mit dem Kunstwerke an und für sich, er erfährt wol eine große künstlerische Individualität im Ganzen, aber das Erforschen der Urkunden, die kritische Bestimmung der Jahrzahlen, das Auffinden der Namen und die auf umfassende historische Kunde gestützten Combinationen überläßt er Künstlern von geringerer Productivität und den Kunstgelehrten.

Rumohr's Antheil an der Kunst wurde weniger vom Trieb des Schaffens als vom Genuß bestimmt. Gewiß besaß er eine hinreichende Kenntniß von dem technischen Verfahren, konnte er mit ungewöhnlicher Leichtigkeit die mannichfaltigsten Gesichtsbildungen mit der Feder hinzeichnen, wußte er selbst landschaftliche Motive bisweilen großartig und oft geistreich zusammenzustellen; aber das ruhige gemächliche Genießen und objective in sich Aufnehmen der Naturbildungen und Kunstwerke hatte früh die einzelnen poetischen Aufwallungen

mehr und mehr zurückgebrängt, die, wenn sie zum wahren Schöpferberuf gesteigert und von ihm belebt gewesen wären, sich bei Rumohr's glücklicher äußerer Stellung nur um so freier entfalten konnten.

Der Genuß mußte bei einem Manne von großer Verstandesthätigkeit und seltener Beobachtungsgabe das Bestreben erzeugen, sich die Ursachen des Gefallens zu erklären, die einzelnen Erscheinungen zu größern Anschauungen zu verbinden und durch Forschung zu begründen. Diese Ruhe des objectiven Genießens und die aus demselben hervorgebildete Kritik bewirkten bei Rumohr einerseits jene Sicherheit und Überlegenheit über alle neuern Kunstschriftsteller in der Kenntniß des Einzelnen, andererseits sprechen sie sich vielfältig in seinen schriftstellerischen Leistungen aus. In den theoretischen Abhandlungen verliert er sich in einer Menge aus der Beobachtung erfasster Einzelheiten, ohne es je zu wagen, sich durch kühne geistreiche Blicke von dem sichern Boden eines empirischen Standpunktes zu entfernen. In den historischen Entwicklungen begegnen wir weniger großartigen Gesamtansichten über den geistigen Gehalt und die Bestrebungen ganzer Zeitalter, die durch Entschiedenheit imponiren, aber im Einzelnen der Kritik Schwächen darbieten müssen. Rumohr's Kühnheit ist nicht die der Phantasie, sondern die des Verstands, die sich in scharfsinnigen Combinationen der einzelnen Erscheinungen beurtundet, welche in den spätern Schriften mit dem wachsenden Selbstvertrauen häufiger werden. Weniger zogen ihn die Erscheinungen in der Kunstgeschichte an, bei deren Verständniß der Beschauer wie beim Giotto die eigenthümliche Poesie des Gedankens erfassen und die Unvollkommenheiten einer in sich einigen, aber nicht zur Freiheit der Bewegung durchgebildeten Kunststufe im Geiste ergänzen muß, oder wo wie beim Michael Angelo die überwältigende Großartigkeit der Gedanken den ruhigen Genuß ausschließt, als die, wo der beobachtende Geist in

glücklich der Natur abgelauschten Motiven seine Thätigkeit wiederfindet. War es Rumohr nicht gegeben, seinem Jahrhundert wie Winckelmann vorauszuweisen und es durch die überraschende Neuheit der Ansichten mit sich fortzureißen, so trat er doch frei von den sentimentalen, religiös kränkelnden und leer rhetorischen Empfindungen unserer Lage, das vom eigenen Geiste Entblößte beseitigend, das Tüchtige aller Kunstepochen und das Verhältniß der Künstler zu ihrer Zeit klar erkennend und die Thatfachen durch eine der Kunstgeschichte bisher fremde Forschung begründend hervor, wirkte er durch sein geist- und gemüthvolles edles und hülfreiches Wesen vielfach anregend auf die Kunstbestrebungen unserer Lage.

Als Dichter fehlte Rumohr der Schwung des Genius, jener höchste, auf harmonischer Fülle geistiger und physischer Kraft beruhende Lebensmuth; sein immer vorsichtiger berechnender Geist bricht überall durch das zaghaft gesponnene Gewebe mit Betrachtungen hindurch und verbreitet sich am liebsten in gemüthlichen, behaglichen Beschreibungen idyllischer Situationen oder in humoristischen Darstellungen menschlicher Charaktere. In der rhythmischen gebundenen Sprache hat er sich nicht mit besonderm Glück versucht, aber den ruhigen Strom der Prosa läuterte er durch die Klarheit seiner Gedanken zur reinsten Durchsichtigkeit. In dieser für alle Gegenstände gleichmäßigen Bemeisterung der Sprache, die besonders in den spätern Novellen vorzüglich durchgebildet erscheint und nur bei philosophischen Bestimmungen der logischen Schärfe entbehrt, kann Rumohr zu den besten deutschen Schriftstellern gerechnet werden. Wo in seinen humoristischen Schriften die Laune den ganzen Inhalt umschleiert, wagt sich dieser Humor nie zum kräftigen Kern zu krystallisiren, um wie aus dem Kern der Diamant herauszubringen, ebenso wenig wird er aber zur ägenden Schärfe, die in unsern Tagen so oft die edlen Metalle der Vorzeit zerlegt.

Vielleicht scheint es sonderbar, wenn ich schließlich von der politischen Gesinnung eines Mannes spreche, dessen Hauptthätigkeit dem Erkennen des Kunstschönen aller Zeiten zugewendet war; dieses war aber stets das Kind wahrer bürgerlicher Freiheit und edler Regsamkeit, sowie gleichzeitig der liebste Günstling erleuchteter Herrscher, und wird sich mit dem Vorschreiten des deutschen Volks zu einer vielseitigen Durchbildung und zu einer lebendigen organisch gegliederten Freiheit, die freilich weit entfernt ist von jenem materialistisch-nivellirenden französischen Liberalismus, aus seinen schon jetzt vielfach emporstrebenden Knochen zu reicherer Fülle und Pracht entfalten. Numohr fühlte vor allen Dingen stets deutsch, ihn beunruhigten schon Frankreichs Übergriffe, als man in Norddeutschland über der Literatur des Vaterlands das Vaterland selbst vergaß, während die Siegesfeuer des Feindes Ulms alternden Dom rötheten. Ihn befiel ebenso wenig der Jubelruf des neuermachten, Freiheit für Verlust bietenden Frankreichs, als die schauerliche Größe und die Deutschland verderbliche Freundschaft des östlichen Reichs. Numohr war der Staat kein todttes Aggregat mechanisch nebeneinander bewegter Theile, sondern ein lebendiger Organismus, in dem sich die einzelnen Glieder mit möglichster Freiheit und Selbständigkeit bewegen sollen. An das monarchische Princip fesselten ihn mehr die Hochachtung und Ergebenheit für ausgezeichnete fürstliche Persönlichkeiten als eine allgemeine Ehrfurcht für die schwankende Legitimitätslehre. Wie die meisten seiner Standesgenossen erfüllte ihn eine gerechte Vorliebe für die Aufrechterhaltung des Glanzes alter edler Geschlechter, aber er faßte den Adel im Sinne der Engländer und des deutschen Mittelalters als die Vertretung des großen Grundbesitzes und die sich immer durch neue Elemente verjüngende Blute der Nation. Er sagt in seiner „Reise in die Lombardei“ (S. 54): Die Macht, das Ansehen, der Einfluß ansehnlicher Familien kann

durch Besitz, Charakter, Fähigkeiten, vornehmlich aber durch eine unausgelegte Bereitwilligkeit erhalten werden, mit Allem sich zu verbinden, was im Verlaufe der Zeiten sei's materielle, sei's moralische und intellectuelle Kräfte entwickelt."

Ich schließe diese Betrachtung mit dem Wunsche, daß aus dem reichen handschriftlichen Nachlasse des Verstorbenen noch manches Tüchtige ans Licht gefördert werden möge, und daß sich durch den Ankauf der gesammten mit so reicher Kenntniß und so feinem Geschmack vereinigten Sammlungen sein Gedächtniß ebenso auf die Nachwelt fortpflanze, wie sich Kunohe durch seine Schriften einen unsterblichen Namen gesichert hat.



Nachwort

über die physische Constitution und Schädel-
bildung sowie über die letzte Krankheit
Rumohr's.

Von

C. G. Carus.



Es ist gewünscht worden, daß ich, der ich bereits im J. 1828 in Florenz Rumohr kennen lernte, der ich späterhin ihm öfters begegnet und auch mehrfältig in Dresden bei mir gesehen habe, der ich endlich in seiner letzten Krankheit ihm als theilnehmender Freund und Arzt zur Seite stand, den obigen interessanten und belehrenden Erörterungen noch einige Worte, von meinem Standpunkte aus, beifügen möchte, und ich entspreche diesem Wunsche sehr gern. Ist es doch die Pflicht der Zeitgenossen, das Bild jeder ausgezeichneten, in das Fortschreiten der Menschheit irgend wie thätig eingreifenden Individualität möglichst zu erhalten, vielseitigst zu beleuchten und in hinreichender Klarheit den Nachkommen zu übergeben!

Die Art und Weise, wie sich das bewußte Leben Rumohr's in sehr verschiedenen Verhältnissen und beim Anstreben zur Lösung mannichfaltiger Aufgaben gestaltet hat, geht aus dem vorhergehenden Aufsatze mit schöner Deutlichkeit hervor; mehr jedoch, als es oft erwogen zu werden pflegt, ist das Unbewußte unsers Daseins, die Art und Weise, wie lange vor Entwicklung des Bewußtseins die Idee dieses Lebens in erster Gestaltung des Organismus sich geregt und bethätigt hat, der tiefe geheimnisvolle aber ungeheuer mächtige Grund davon, daß gerade auf diese Weise aus dem Unbewußten hervor auch eben dieser bewußte Geist sich entwickelte

In dieser Beziehung beruht jedes gereifte menschliche Leben zuhöchst auf einem Mysterium, dessen Symbole sich namentlich in der Art verrathen, wie und auf welche Weise gleich anfänglich seine Lebensidee als ein organisches Ganzes sich dargelebt hat, und das bedeutsame Wort:

Nach dem Gesetz, wonach du angetreten,
So mußt du sein, du kannst dir nicht entziehen,

wird insbesondere bestätigt, wenn wir, eingeweicht in die Kenntniß des organischen Baues, die Gliederungen irgend einer gegebenen Individualität sorgfältig untersuchen; ja in dieser Hinsicht wird eigentlich die Erforschung der Geschichte schon jedes einzelnen Menschen eine ganz unermeßliche Aufgabe, die wir nie zum vollständigen Abschluß bringen können, weil in den Beziehungen des ersten unbewußten Waltens der Idee in organischer Bildung zu den Entwicklungen höchsten geistigen Lebens zwar sehr Vieles dem Wissenden sich erschließen kann, aber zuletzt doch überall ungelöste Räthsel zurückbleiben.

Für K. F. von Rumohr war schon die Abkunft ein vielfach begünstigendes Moment. Eine Mutter von besonderer Schönheit, mit den liebenswürdigsten Eigenschaften des Geistes und Gemüths, ein Vater von kräftigem, leidenschaftlichem Charakter, mit gesundem, praktisch durchgebildetem Verstand: in solchen Gegensätzen liegen gute Elemente für Hervortreten einer neuen bedeutenden Lebensidee. K. F. von Rumohr war denn auch von sehr kräftigem, großem und in gutem Ebenmaße echt männlicher Organisation entwickeltem Körper. Im Baue des Körpers und in der Bildung des Rumohrs zeigten sich dabei manche eigenthümliche und bedeutende Verhältnisse. Bei der Betrachtung des ersten muß ich freilich voraussetzen, daß dem Leser nicht fremd geblieben sei, was ich über wissenschaftlich begründete Kramnisktorie in den verfloßenen Jahren dem Publicum übergeben habe. Ich füge zuvörderst die in diesem

Sinne entnommenen Maße des Schädelgewölbes von Numohr hier bei.

Vorderhaupt: Höhe $5'' \frac{2}{3}''$, Breite $4'' \frac{3}{4}''$; Mittelhaupt: Höhe $5'' \frac{2}{3}''$, Breite $6'' \frac{1}{4}''$; Hinterhaupt: Höhe $3'' \frac{1}{2}''$, Breite $4'' \frac{3}{4}''$ (die Länge der Kopfwirbel war nicht zu messen, da der Kopf nicht spaltirt wurde). Nasenlänge $2''$, Breite der Orbitalgegend $4'' \frac{1}{4}''$, Breite des Ohrwirbels $5'' \frac{1}{4}''$. Diese Maße haben viel Besonderes, und, was im Allgemeinen bemerkt werden kann, etwas Disparates, Ungleiches, es fehlt ihnen eine gewisse innere Harmonie, wie wir sie wol an andern Schädelbildungen gewahr werden. Das Vorderhaupt, das Zeichen besonderer Entwicklung der die Intelligenz repräsentirenden vordern Hirnabtheilung, ist sehr bedeutend hinsichtlich seiner Höhe, nicht bedeutend in seiner Breite. Die gegenständliche Erkenntniß findet sich somit stark, die analytische philosophische Erkenntniß nur schwach angedeutet. Am Mittelhaupt ist die bedeutende Breite bei der mäßigen Höhe auffallend. Die Gefühlsregion deutet sich in diesen vorzüglich durch die mittlere Hirnmasse bedingten Wirbelbogen an, und umgekehrt gegen das Vorderhaupt, herrscht hier die in Gegenseite verfallende, von Auserm bald angerogene, bald abgeschlossene Richtung der Gefühle vor, während die intensive Einheit und Kraft des Gefühls, welche in der Höhendimension des Mittelhirns und Mittelhauptes sich charakterisirt, hier weit schwächer repräsentirt ist. Endlich ist das Hinterhaupt, die Region des Willens und des Triebes, im Allgemeinen kräftig ausgebildet, insbesondere jedoch in der Richtung der Breite, welche dem Willen und dem Triebe nach dem Geschlechtsgegensatz wieder ebenso entspricht, als die Höhendimension der hintern Hirnmasse und der Bogen des Hinterhauptwirbels im Verhältniß steht zu der intensiven Einheit und Kraft des Willens überhaupt. Was die Gegenden der großen Sinnesorgane betrifft, so ist die Augengegend

entschieden verhältnismäßig mehr hervorgehoben als die Gegend des Gehörs, und deutet denn dieses entschieden auf vorherrschende Neigung, die Welt mehr von der Seite des Sichtbaren aufzufassen als von der Seite des Hörbaren.

Will man alle Resultate der Betrachtung seiner Kopfform ruhig vergleichen und in ein Gesamtbild fassen, so wird es nicht fehlen, daß man erkennt, wie sehr die wesentlichsten Züge im Charakter des bewußten Geistes dieses Mannes offenbar vorgebildet waren in den durch unbewußtes Wirken der innersten Lebensidee gestalteten Formen seines Hauptes. Ich muß dabei ausdrücklich bemerken, daß bei der Section die innere feste, scharf ausgebildete Textur des im Allgemeinen groß zu nennenden Gehirns auf die reiche Ausbildung der eigenen Fasersubstanz des Hirns hinwies, welche in ihrer Entwicklung einestheils ein synthetisches Denken bedingt, aber auch andernteils durch ein vielfältiges und anhaltendes Denken in ihrer Entwicklung ungefähr ebenso gefördert wird, wie die Entwicklung der Fasersubstanz des Muskels durch seine vielfältigen Zusammenziehungen gefördert zu werden pflegt.

Wie der Kopf, so war auch der Rumpf groß und kräftig in Brust- und Unterleibshöhle entwickelt; verhältnismäßig stellte sich jedoch die letztere größer dar, als sie dem männlichen Körper sich eignet, und gab schon dadurch Veranlassung, daß das Verdauungsleben, als unbewußtes so mächtig, auch im bewußten Leben eine Richtung begünstigte, welcher wir zum großen Theil Rumohr's oft so interessante, aber bei einem Manne solchen Geistes etwas unerwartete Arbeiten über die Kochkunst verdanken.

Wie es nun zu gehen pflegt, daß das Leben mit seinen bewußten Thätigkeitsentwicklungen immer auch wieder auf das unbewußt Bildende zurückwirkt, so hatte eine Lebensrichtung, welche, von äußern Glücksgütern

unterstützt, in einem bequemen wohlhabigen Dasein sich bewegte und in mannichfacher mehr kritischer als productiver Thätigkeit sich schon zeitig kundgab, nur dazu beitragen konnten, alle die Anlagen, welche die obigen Betrachtungen zuerst in ihren symbolischen Andeutungen nachgewiesen haben, zu Eigenschaften zu entfalten und zur vollen Reife zu bringen. Es entstand dadurch eine scharfgezeichnete Persönlichkeit, wie sie in unserer nivellirenden und mehr nur massenweise Unterscheidung der Individuen zulassenden Zeit immer seltener erscheint.

Ich habe dafür gesorgt, daß nicht allzu lange nach Rumohr's Tode eine genaue Abformung seines Kopfes gemacht wurde, welche durch ihre Treue und Frischeit und durch fast büstenartige Vollendung den Beschauer überrascht. Wer einen Abguss hiervon vor sich stellen und betrachten will, wird über die Durchbildung derselben Eigenthümlichkeiten, wie sie sich an den Elementartheilen des Schädels darstellten, auch in der Modellirung der einzelnen Gegenden der Schädelkröbung und in den bequemen humoristisch-kritischen Zügen der wohlgenährten Physiognomie zu Vergleichen gelangen, welche immer mehr Interesse gewinnen müssen, je tiefer man ihnen nachgeht.

Doch es ist hier nicht der Ort, zu weit in solchen einzelnen Untersuchungen vorzudringen, zumal da noch ausführlichere Wegweiser dem Publicum fehlen, um mit Leichtigkeit diesen Betrachtungen zu folgen. Ich wende mich daher zu den Krankheitserscheinungen, welche ziemlich früh dieses Leben zu Ende führten; und wenn wir bei dergleichen überhaupt unterscheiden können, ob das Erkranken tief in den Verhältnissen einer gegebenen Organisation vorbereitet, oder ob es mehr durch äußere Verhältnisse dem Organismus aufgedrungen war, so wird sich auch hier das Hervorwachsen desselben aus den vorhandenen Anlagen mit Deutlichkeit nachweisen lassen.

Alle die Krankheitszustände nämlich, welche ich bei

Herrn von Numohr in den beiden letzten Lebensmonaten desselben zu bekämpfen hatte und welche in ihren organischen Resultaten die Section nachwies, beruhten auf abnormer Stoffzerzeugung und Stoffaufhäufung, und finden somit ihrem frühesten Keime nach in den in der Gesamtbildung angedeuteten Verhältnissen allerdings ihren ersten Grund. Ich sagte, daß die Organe des Verdauungslebens im Allgemeinen stärker als gewöhnlich entwickelt waren, und dies und eine behagliche, oft vorherrschend sitzende Lebensweise gaben jedenfalls zuerst Veranlassung zu Dem, was man Störungen im Pfortader-systeme nennt, und woraus dann die mannichfaltigen Leiden sich entwickelten, denen der Kranke zuletzt unterlag. Der Verein krankhafter Zustände, welcher sich bei dem Verstorbenen vorfand, war in rein medicinischer Hinsicht ein sehr merkwürdiger zu nennen; es kann jedoch hier der Ort nicht sein, auf ausführlichere Auseinandersetzungen in dieser Beziehung einzugehen, und ein kurzes Ramhaftmachen dieser Zustände wird Alles sein, was wir uns gegenwärtig hierüber erlauben dürfen; doch kann schon dieses hinreichen, zu zeigen, wie mannichfaltig die Abnormitäten und Verbildungen sein können, welche aus einer unverhältnismäßigen Ernährung sich unter Umständen zu entwickeln im Stande sind.

Eine der frühesten Störungen, welche hier der Organismus in dieser Richtung erfuhr und welche vielleicht durch den langen Aufenthalt Numohr's in einem warmen Klima noch besonders begünstigt worden ist, war jedenfalls ein kranker Zustand desjenigen Organs, welches den Herd der Blutzersehung und Blutumbildung in den Reaktionen der Verdauung darstellt — d. h. der Leber. Schon lange mußte sich eine krankhafte (hier gewiß wie überall auch auf Gemüthleben rückwirkende) Gallenabsonderung eingefunden haben, denn nicht weniger als 25 ziemlich große Gallensteine erfüllten größtentheils die sehr erweiterte Gallenblase. Was aber die

Leber für die Zersetzung und Umbildung der Blutkörperchen, das sind die Nieren für das Plasma (den rein flüssigen Theil) des Bluts, und so konnten auch diese bei dem allgemeinen kranken Blutleben der Unterleibsorgane nicht ungestört bleiben. Man fand die linke Niere durchaus abnorm und größtentheils zerstört. Als charakteristisch für den Zustand des Verdauungslebens konnte es übrigens auch in diesem Falle gelten, daß trotz der kranken Beschaffenheit so wichtiger Organe doch eine außerordentlich reichliche und über alle Theile verbreitete ungewöhnlich vollständige Einhüllung mit Fettsubstanz wahrgenommen wurde.

Ferner waren nicht minder bedeutend die Regelwidrigkeiten, welche eine gestörte und doch in mancher Beziehung überreichliche Blutbereitung unter den Organen der Brusthöhle erzeugt hatte. Die Lungen, besonders die linke, waren krankhaft verändert, auch theilweise zerstört und mit der Pleura verwachsen. Eine beträchtliche Wasserergiehung fand in der linken Brusthöhle statt, und im Herzen selbst fand sich, als ein höchst seltenes Vorkommniß, eine krankhafte lockerschwammige Wucherung vom Boden der linken Herzkammer aufwachsend, welche wahrscheinlich an dem zuletzt doch noch ganz plötzlich eintretenden Tode besonders wesentlich Theil haben mußte.

Doch nicht bloß bis zur Brusthöhle, auch hinauf in die Region des Hirnlebens hatten jene in der Tiefe des Organismus entwickelten Abnormitäten gewirkt. Das an sich reichlich und kräftig ausgebildete Hirn mit vielen und scharfgezeichneten Windungen war mit serösen Ausschüßungen umzogen, ja in den Hüllen des Hirns fanden sich manche festere Niederschläge und selbst eine eigenthümliche freiliegende kleine Knochenbildung entwickelt, welches denn Alles namentlich an dem bedrückten, oft wunderbarlich umdunkelten Zustande des Bewußtseins Antheil hatte, welchen seine Freunde in den letzten Wo-

chen seines Lebens an Kummer beklagen mußten; denn so ist die Einrichtung und das Gesetz unseres Lebens, daß auch der hellste Geist und das reichste Bewußtsein sich nicht gegen Unmacht und Verworrenheit schützen können, wenn an dem merkwürdigen und geheimnißvollen Gebilde des Gehirns, welches wir oftmals nicht mit genug Ehrfurcht betrachten und in welchem die Werkstatte ist der das Empfinden und Gegenwirken in uns vermittelnden Innervationsströmungen, nur einige wesentliche Faserungen bedrängt werden oder krankhafte Ergießungen sich wie in diesem Falle über seine gesammte Oberfläche und seine Höhlungen verbreiten.

Eine reiche geistige Entwicklung wurde hier in ihrem zeitlich sich Darleben durch solche krankhafte Erscheinungen frühe erdrückt, und möge daher auch dieser Fall wieder darauf aufmerksam machen, wie sehr nur unter der Bedingung wahrhafter Gesundheit das höhere Ziel unsers Daseins erreicht werden kann, und wie wesentliche Aufgabe der Lebenskunst es also für Jeden und namentlich den geistig Begünstigten sein muß, sich diese Gesundheit zu erhalten.